

**Banco de España : colección de pintura : textos de introducción y catálogo : pintura de los siglos XVI al XVIII : pintura de los siglos XIX y XX / Edicion de Jose Maria Viñuela Diaz ; (trabajo de investigacion por) Alfonso E. Perez Sanchez, Julian Gallego.**

Madrid : Banco de España, 1985.

Signatura: 113190

La obra reproducida forma parte de la colección de la Biblioteca del Banco de España y ha sido escaneada dentro de su proyecto de digitalización

<http://www.bde.es/bde/es/secciones/servicios/Profesionales/Biblioteca/Biblioteca.html>

Aviso legal

*Se permite la utilización total o parcial de esta copia digital para fines sin ánimo de lucro siempre y cuando se cite la fuente*





BANCO DE ESPAÑA  
COLECCION DE PINTURA









# FE DE ERRATAS

Pág.	Donde dice:	Debe decir:
82	1855	1555
137	78 1	78
160	(pareja del núm. 63)	(pareja del núm. 67)



BANCO DE ESPAÑA / COLECCION DE PINTURA



# BANCO DE ESPAÑA

## COLECCION DE PINTURA

### TEXTOS DE INTRODUCCION Y CATALOGO

#### PINTURA DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII

Alfonso E. Pérez Sánchez  
*Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid*  
*Director del Museo del Prado*

#### PINTURA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Julián Gállego  
*Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid*

Edición de José María Viñuela Díaz  
*Conservador del Banco de España*

MADRID 1985



BANCO DE ESPAÑA  
COLECCION DE PINTURA



## INDICE

NOTA A LA EDICION . . . . .	9
PINTURA DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII EN LA COLECCION DEL BANCO DE ESPAÑA . . . . .	12
<i>Alfonso E. Pérez Sánchez</i>	
Los cuadros del Banco de San Carlos . . . . .	14
Los cuadros adquiridos por el Banco de España . . . . .	17
Las pinturas españolas . . . . .	18
CATALOGO DE PINTURA DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII . . . . .	63
PINTURA DE LOS SIGLOS XIX Y XX EN LA COLECCION DEL BANCO DE ESPAÑA . . . . .	89
<i>Julián Gállego</i>	
Los retratos . . . . .	91
Retratos reales del siglo XIX . . . . .	92
Otros retratos del siglo XIX . . . . .	95
RETRATOS DE GOBERNADORES DEL BANCO DE ESPAÑA EN EL SIGLO XIX . . . . .	117
PAISAJES Y OTROS TEMAS DEL SIGLO XIX . . . . .	137
CATALOGO DE PINTURA DEL SIGLO XIX . . . . .	157
RETRATOS DEL SIGLO XX . . . . .	181
Retratos reales y de Jefes de Estado . . . . .	182
Otros retratos del siglo XX . . . . .	183
PAISAJES Y OTROS TEMAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX . . . . .	197
Otros temas de la primera mitad del siglo XX . . . . .	198
DECORACION DE JOSE MARIA SERT PARA EL PALACIO MDIVANI EN VENECIA . . . . .	217
GOBERNADORES DEL BANCO DE ESPAÑA DESDE 1900 HASTA 1978 . . . . .	235
PAISAJES Y OTROS TEMAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX . . . . .	265
Cuadros de las últimas generaciones . . . . .	267
CATALOGO DE PINTURA DEL SIGLO XX . . . . .	305
APENDICE	
Fuentes y documentación . . . . .	358
Bibliografía general . . . . .	363
Indice de láminas . . . . .	368
Indice onomástico . . . . .	372





#### NOTA A LA EDICION

A finales de 1981 el Consejo Ejecutivo del Banco de España acordaba que se hiciese un inventario completo de los bienes artísticos custodiados en los edificios de la Institución y editar, después de los estudios necesarios, catálogos razonados de esta parte de su patrimonio. Iniciativas así, en momentos de atención generalizada por los temas histórico-artísticos, permiten apreciar el interés del Banco en la difusión de los aspectos culturales que son parte inequívoca y reflejo elocuente de su historia bicentenaria; con tal fin aparece este volumen, en el que se recogen las pinturas reunidas desde que se fundó el Banco de San Carlos en 1782, como primer resultado de los trabajos de investigación llevados a cabo.

Formada en su mejor parte con las obras heredadas de los Bancos que le antecedieron, la colección tiene pinturas que datan desde finales del siglo XV hasta nuestros días, hecho que determina la organización cronológica y alfabética del libro. El contenido se agrupa en tres períodos (siglos XVI al XVIII, siglo XIX y siglo XX), con introducciones a los géneros o a los conjuntos de obras, a las que siguen láminas en color reproduciendo las pinturas de mayor interés y se cierra cada época con el correspondiente catálogo en orden alfabético de autores, donde también se incluyen notas biográficas de los mismos. Al final hay un apéndice que contiene la bibliografía general utilizada en el estudio de las obras, un índice de láminas y otro onomástico que permite localizar fácilmente cualquiera de los numerosos nombres citados en el texto. Con esta estructura se ha intentado conseguir un orden en la exposición que permita agrupar, dentro de lo posible, conjuntos con afinidad temática o temporal entre las 260 pinturas que aquí se estudian.

Para el trabajo de investigación, encomendado a los profesores Gállego y Pérez Sánchez, han sido de gran utilidad los documentos del Archivo Histórico del Banco de España, cedidos amablemente por su Directora, María Teresa Tortella Casares. Con estas referencias documentales pudieron aclararse muchas atribuciones de obras y se han precisado datos para situarlas en su tiempo o en su contexto histórico. Agradecemos, por tanto, tan estimable colaboración ya que el uso de este material es imprescindible en trabajos de este tipo.

También han contado los autores con numerosos datos de recopilación lenta, a lo largo de muchos meses, por un equipo de personas que comprobó firmas, dimensiones o inscripciones y que hizo fotografías de todas las obras. Francisco Javier Rocha Nicolás, encargado de dirigir esta labor, con la eficacia y el buen criterio que avalan su larga experiencia en tareas minuciosas como ésta, colaboró también en la organización de la estructura del libro con sugerencias de gran utilidad.

En la fase final de la edición, la supervisión de correcciones y la redacción de notas biográficas de pintores de los siglos XIX y XX, así como la revisión de fichas, ha estado a cargo de la profesora María José Alonso, a cuyo esfuerzo se debe la homogeneidad de las fichas de catálogo de estos siglos.

Sólo queda agradecer la ayuda recibida de las personas que trabajan en la Oficina de Administración y Obras del Banco, departamento que custodia su patrimonio artístico, en todas las actividades relacionadas con la preparación de este volumen.

*El Editor*

El primer capítulo de este libro, el de la historia de la literatura, es el más interesante. En él se trata de la evolución de la literatura española desde el siglo XV hasta el presente. El autor, que es un experto en el tema, nos muestra cómo la literatura ha ido cambiando a lo largo de los siglos, desde la poesía épica del Renacimiento hasta la novela social del siglo XX. El segundo capítulo trata de la literatura de la época de la Restauración, es decir, de la literatura que se escribió entre 1875 y 1900. En este capítulo se analizan obras de autores como Galdós, Clarín y Baroja. El tercer capítulo trata de la literatura de la época de la Segunda República, es decir, de la literatura que se escribió entre 1931 y 1939. En este capítulo se analizan obras de autores como Baroja, Galdós y Clarín. El cuarto capítulo trata de la literatura de la época de la Dictadura de Franco, es decir, de la literatura que se escribió entre 1939 y 1975. En este capítulo se analizan obras de autores como Baroja, Galdós y Clarín. El quinto capítulo trata de la literatura de la época de la Transición, es decir, de la literatura que se escribió entre 1975 y 1982. En este capítulo se analizan obras de autores como Baroja, Galdós y Clarín. El sexto capítulo trata de la literatura de la época de la Democracia, es decir, de la literatura que se escribió entre 1982 y el presente. En este capítulo se analizan obras de autores como Baroja, Galdós y Clarín.

## PINTURA DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII EN LA COLECCION DEL BANCO DE ESPAÑA

*Introducción y Catálogo:* Alfonso E. Pérez Sánchez





Variadas y azarosas circunstancias han hecho al Banco de España propietario de una serie de cuadros de importancia muy desigual, que vienen a constituir una especie de Museo privado, distribuido por salones y despachos con función casi siempre decorativa, aunque en contados casos, una instalación adecuada e inteligente ha sabido subrayar el interés y el valor singular de algunos conjuntos.

La mayor parte —y sin duda la más valiosa— de las pinturas anteriores a 1800 que el Banco de España guarda, corresponden, como es lógico, a lo recibido del Banco de San Carlos, y se vinculan de modo directo a su historia y a su primitiva decoración.

Retratos de los primeros directores, del Monarca y de los Príncipes de Asturias, sus primeros accionistas, constituyen el lote más conocido, prestigiado sobre todo por el nombre de Goya.

Otro grupo más reducido, lo forman pinturas que nos consta fueron el alhajamiento de la primitiva capilla-oratorio del Banco, dedicada —no debe olvidarse— al santo patrono del Rey, San Carlos Borromeo.

El siglo XIX aportó sobre todo una considerable cantidad de retratos que constituyen galería de excepcional interés iconográfico para la historia de la economía y aun de la historia de España, a la par que permiten estudiar —como Julián Gállego hace en otras páginas de este volumen— la historia del género a través de buena parte de sus mejores cultivadores españoles.

En nuestro siglo, a la vez que continuaba la tradición de reunir retratos de las personalidades ligadas a la vida del Banco, comenzaron a tener entrada en él una serie de obras de pintura de la más diversa procedencia e interés, donadas algunas y adquiridas la mayor parte, que han ido acumulándose sin que, hasta ahora, hayan sido objeto de estudio detenido que procure su más exacta clasificación y definición histórico-artística<sup>(1)</sup>.

Es obvio, y muchas veces se ha dicho, que los criterios de un Banco no tienen por qué coincidir con los del coleccionista privado o con los del conservador de los Museos públicos. Pero sí cabría preguntarse cuáles han sido las razones, los programas o las intenciones que han movido las adquisiciones del Banco de España durante los años en los que se han acumulado la mayoría de las obras que, por su condición de «antiguas», me ha correspondido a mí ahora catalogar.

No eran exigibles, desde luego, conocimientos histórico-artísticos a quienes regían el Banco, pero sí hubiese sido perfectamente lógico que —con los asesoramientos precisos— se hubiese atendido, al menos, a lo que de valor de inversión podían tener esas adquisiciones.

Pues no se trata sólo de problemas de gusto y preferencia —siempre sometidos, por supuesto, al vaivén de la moda y a las periódicas revisiones de la crítica— sino de cosas mucho más sencillas: atribuciones gratuitas e insostenibles, copias rudas de originales conocidos, y piezas de dudosísima calidad. Todo se agrava aún más si se piensa que en esos mismos años desfilaron por el mercado artístico español tantas y tantas piezas impor-

(1) Hacia 1976 me consta que D. Xavier de Salas preparó un texto sobre «El tesoro artístico del Banco de España» de carácter general que no llegó a publicarse.



tantes, a veces con precios irrisorios, definitiva y penosamente perdidas para el Tesoro Nacional, tras exportaciones más o menos legales.

El más imprevisible azar parece haber configurado esta colección a través de los años donde junto a piezas enteramente dispares, han venido a reunirse sorprendentemente algún conjunto homogéneo de importancia, como el de las obras de Juan van der Hamen, cuyo conocimiento es imprescindible a quien inicie cualquier estudio sobre el bodegón español, del mismo modo que el estudio de la serie de retratos de Goya del Banco de San Carlos es obligada a quien pretenda conocer en profundidad al genial retratista.

No es fácil, pues, hilvanar un comentario que ligue de algún modo colección tan dispar, ya que —salvo el conjunto inicial del Banco de San Carlos, que proporciona, por supuesto, una imagen bien favorable de sus rectores— la inconexión de sus piezas es manifiesta, y no puede ilustrarse con ellas ni la historia de la pintura ni la de los géneros. Ni formar, por supuesto, idea del gusto e interés de sus adquirentes.

Quizá valga la pena referirse ante todo a los lienzos del Banco de San Carlos, que son los únicos ligados por un criterio coherente y luego pasar revista a lo acopiado al azar.

#### LOS CUADROS DEL BANCO DE SAN CARLOS

El recién fundado Banco Nacional de San Carlos quiso de inmediato disponer de los retratos del monarca —bajo la advocación de cuyo Santo Patrono se colocaba la institución— y de los Príncipes de Asturias, sus primeros accionistas.

El mismo año de la fundación (1782) se encargó a Mariano Salvador Maella —el pintor valenciano ya instalado en la corte, donde gozaba de prestigio creciente, y había sido ya nombrado pintor del Rey, rivalizando con Bayeu— la realización de los tres retratos que inauguraban la luego extensa serie iconográfica del Banco.

Una carta de Maella a Floridablanca de 21 de enero de 1783, conservada en el Archivo Histórico Nacional<sup>(2)</sup>, dice textualmente: «Los Directores del Banco Nacional de San Carlos me han hablado para que les haga los retratos del Rey, de los Príncipes nuestros señores y demás personajes reales para colocarlos en la sala de la Dirección del Banco. Yo les he respondido que me era imposible complacerles respecto a que apenas me basta el tiempo para las obras que de orden de S. Magestad estoy trabajando, y lo más que puedo hacer por ahora para servirles es que a mi vista copie los retratos uno de mis discípulos...».

En el mismo documento una nota o informe marginal comenta que «Parece no habrá inconveniente en que se hagan estas copias por el discípulo que Maella dice» y en letra de Floridablanca se añade «Que se hagan». En nota de otra mano: «Dicho en 27 de enero de 1783».

No hay duda, pues, de la fecha y el taller a que se encargaron. Queda sólo por determinar quién es el «discípulo», oficial o colaborador de Maella que pudo realizar estas versiones. El propio pintor valenciano, en la nota que envió a Orellana acerca de su propia vida y obras<sup>(3)</sup>, se refiere en varias ocasiones a sus series de retratos, de carácter oficial, de los Reyes y los Príncipes para ser enviados a diversas cortes extranjeras (a Rusia en 1778 y a Portugal en 1782). Al hablar de este último encargo indica que «sucesivamente ha repetido los mismos retratos en muchas ocasiones de Orden de S. M. con distintos objetos del Real servicio».

En estos años (1782-1783) consta la actividad del murciano Andrés Ginés de Aguirre trabajando para la Real Fábrica de Tapices, bajo la dirección, y a veces por modelos, de Maella. Sabemos también, por unos versillos anónimos que recogió Ossorio y Bernard<sup>(4)</sup>, que era conocida la existencia de múltiples retratos reales realizados por Aguirre de manera casi industrial:

*«Sigo pobre y me consuelo,  
pues por la gracia de Aguirre  
no veo al Rey en monedas  
y en retratos me persigue».*

Lám. XXIV, pág. 46 - Cat. núm. 35, pág. 78

Láms. XXVI, XXVII, págs. 48, 49  
Cat. núms. 32, 33, pág. 77

(2) A. H. N. Sección Estado. Leg. 3230 (1).

(3) M. A. ORELLANA: *Biografía Pictórica valentina*.  
Ed. X. de Salas. Valencia 1967, págs. 572-573.

(4) M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería Biográfica de  
Artistas Españoles del s. XIX*. Madrid, 1882,  
página 10.



(5) Véase catálogo de la Exposición *Antonio Rafael Mengs, 1728-1779*. Madrid, 1980, núm. 7.

Láms. XXVI, XXVII, págs. 48, 49  
Cat. núms. 32, 33, pág. 77

Lám. XXVIII, pág. 50 - Cat. núm. 13, pág. 68

Lám. XXXIII, pág. 55 - Cat. núm. 21, pág. 71  
Lám. XXXVII, pág. 59 - Cat. núm. 25, pág. 73

Lám. XXXIII pág. 55 - Cat. núm. 21, pág. 71  
Lám. XXXV, pág. 57 - Cat. núm. 26, pág. 74  
Lám. XXXVI, pág. 58 - Cat. núm. 23, pág. 72

Lám. XXXII, pág. 54 - Cat. núm. 24, pág. 73

Lám. XXX, pág. 52 - Cat. núm. 16, pág. 69

Ese prestigio, de segunda mano, y la protección precisamente de Floridablanca —murciano como él—, le valieron la propuesta como profesor de la Academia de San Carlos de México, a donde fue en 1785. Es muy probable, pues, aunque no pueda demostrarse de modo tajante, que Aguirre sea el autor de estas copias, explicándose así las evidentes diferencias —de color especialmente— con lo seguro de la mano de Maella, aunque sean evidentes los contactos entre ambos artistas.

La efigie del Rey<sup>(5)</sup> no es en realidad sino una excelente copia del retrato pintado por Mengs algunos años antes, que había venido a ser —a juzgar por el número de copias de él realizadas en los talleres de Maella y Bayeu, y por la difusión que obtuvo a través del grabado— el verdadero retrato «oficial» del monarca.

También los retratos de los Príncipes, el futuro *Carlos IV* y *María Luisa*, muy lejos todavía del cruel desgarró físico que Goya nos ha transmitido, parecen derivar de prototipos creados en el taller de Mengs. De estos retratos existen igualmente varios ejemplares en diversas colecciones y han sostenido hasta ahora las más diversas atribuciones: Mengs, Paret, e incluso Goya, habían sido propuestos como sus presuntos autores. El problema de su identificación queda ahora resuelto.

En 1784 se acordó en la Junta de accionistas obtener los retratos de todos los que habían sido directores (bienales) del Banco. Salvo el caso del *Marqués de Matallana* que se hallaba en Parma, en donde se encargó su retrato, obra notable, probablemente del pintor de aquella Corte Pietro Melchiorre Ferrari, los retratos se encomendaron a pintores de prestigio en Madrid, empezando por Goya, que comenzaba su tarea de retratista «ilustrado», en contacto con la nobleza culta y la burguesía de hombres de letras y de dinero. Quizás fuese Juan Agustín Ceán Bermúdez, el futuro historiador de nuestro arte, hombre muy vinculado a Jovellanos, amigo del gran pintor aragonés, y, a la sazón, funcionario del Banco, quien interviniese en el encargo, pues, de hecho, sirve de intermediario en el pago del primero de los seis lienzos del pintor, que tan minuciosamente se documentan en el archivo del Banco. Estos pagos se inician en abril de 1785 (*retrato de D. José de Toro y Zambrano*) y concluyen en abril de 1788 (*retrato del Conde de Cabarrús*). En estos tres años Goya realiza un conjunto, por fortuna conservado íntegro, de imágenes que nos documentan con vivacidad notable el aspecto humano de esos primeros directores, personas de indudable interés y personalidad. Aunque efectivamente no pueden considerarse entre lo mejor del gran artista, es evidente que sirven muy bien para advertir —junto a innegables torpezas— los progresos de Goya en el camino de ciertas audacias coloristas de singular novedad (Cabarrús), en su capacidad de ahondar en lo humano de algunos tipos cuya personalidad le resultaba evidentemente atractiva (*De Toro*, o el *Marqués de Tolosa*, de intensidad magistral ambos), e incluso para resolver o al menos intentarlo, los problemas planteados por el retrato de un ser deforme, pero humanamente interesante, como era sin duda el *Conde de Altamira*, verdadero enano a quien abrumba la mesa en la que difícilmente se acoda.

También se encargó a Goya —pagado en 1787—, otro *retrato de Carlos III* de cuerpo entero y bien diverso del retrato «oficial», solemne y de tres cuartos, ya comentado. No ha sido este retrato goyesco demasiado elogiado por la crítica, que ha desdeñado, quizás en exceso, su evidente aspereza, y ha llegado a dudarse de que fuese retrato hecho directamente del modelo vivo. Sin embargo, el audaz juego de color —con el deslumbrante fondo amarillo dorado de las sedas del zócalo o arrimadero de tan extraña violencia— le presta singular interés como pintura y no creo que deba descartarse la posibilidad de que Goya, ya pintor de estima crecida, reflejase directamente «del natural» al viejo monarca —que fallecería el año siguiente— con su rostro atezado, su descuido en el atuendo, su andar vacilante y su sonrisa bondadosa e irónica.

Al pintor valenciano Francisco Folch de Cardona que había sido director de la Escuela de Dibujo de Murcia, se le encargó el retrato del Director *D. Juan de Piña y Ruiz* (1788), obra de evidente dignidad, que permite reconstruir un tanto la personalidad de este discreto artista oscurecido y olvidado por la sombra de su gran contemporáneo. Es posible que el encargo a Folch viniera por recomendación de Floridablanca, a cuya familia estuvo de algún modo vinculado, y a su pincel corresponde seguramente un retrato del propio Conde, que se ignora cuándo ingresó en la colección, ya que no figura en los primeros inventarios, pero que está de antiguo vinculado a los fondos del mismo.

Junto a la serie de retratos, se preocupó el Banco de alhajar su oratorio, dedicado



como es lógico a su Patrono el Santo Arzobispo milanés *Carlos Borromeo*, cuya presencia era obligada.

También se encomendó a Maella la realización del lienzo del titular, pagándosele en febrero de 1788. El pintor eligió —o se le impuso— el momento de la visita a los enfermos de la epidemia de peste de Milán, ejercicio de caridad ejemplar que se repite con frecuencia en la iconografía del Santo. Pintado en 1780, es una obra de evidente ambición, llena de recuerdos de la pintura romana del último barroco y muy característica de lo más superficial del pintor valenciano. De los múltiples dibujos y bocetos que hubo sin duda de realizar para esta obra, se conserva uno en la Biblioteca de Palacio.

También de la capilla del primitivo Banco procede una soberbia tabla del siglo XVI con la *Virgen, el Niño y ángeles*, («La Virgen del Lirio»), versión flamenca de una composición famosa de Andrea del Sarto, que ha sido recientemente atribuida a Cornelis van Cleve. Es seguramente la más interesante de las pinturas antiguas del Banco, a la que una restauración reciente ha devuelto, además, su excepcional belleza. Toda la gracia italiana del original, con su melancólico sfumato de tradición leonardesca, se ha reinterpretado a través de la precisión casi metálica de la técnica flamenca, logrando una unidad de casi mágica armonía.

No consta cuándo se adquirió, pero es probable que sea la pintura comprada en 1787, en la cantidad de 7.000 reales, «para el Oratorio».

Allí le acompañó largos años un lienzo, atribuido al Guercino, con la *Degollación de San Juan*, obra de interés más secundario, desde luego ajena a la mano del gran pintor boloñés. Es obra italiana, quizás toscana, de la primera mitad del siglo XVII.

La historia de todos estos cuadros, tanto los retratos como los religiosos del oratorio, puede seguirse a través de los sucesivos inventarios del Banco de San Carlos, del Banco de San Fernando y del de Isabel II. Sufren curiosas variaciones en su valoración, índice de los cambios de gusto y de los diferentes criterios de los sucesivos directivos y conservadores del Banco y testimonio del olvido, que parece irremediable, del nombre de los artistas.

En el inventario de 1829, los retratos de cuerpo entero o tres cuartos, se tasan en 1.000 reales, y los de medio cuerpo en 700, pero no se dan nombres de autores. La tabla de la *Virgen del Lirio*, que se considera de «escuela de Leonardo de Vilche» (sic), se estima en 2.200 reales.

En 1847, las tasaciones se aumentan, aunque no se sabe bien a qué criterio responden. La *Virgen*, se tasa en 100.000 reales, cifra ciertamente altísima. El *Carlos III* de Goya sube a 2.200, pero *Altamira* y *Cabarrús* sólo se estiman en 1.200 cada uno. El nombre de Goya se ha olvidado, a pesar de la proximidad en el tiempo.

En 1866, el archivero del Banco, D. Tomás Varela, a petición «de los Sres. del Consejo de Administración», hace un informe sobre las personas retratadas, identificando correctamente a casi todos ellos, pero ignorando los autores. No se cita el nombre de Goya, y del *Cabarrús*, se dice que «me consta fue hecho por el pintor de Cámara don Francisco Ramos».

En 1868, el propio D. Tomás Varela hace otro informe sobre las restantes obras del Banco. Los errores que allí se deslizan en la transcripción de algún nombre extranjero (Boarchino por Guercino) se han venido repitiendo luego de texto en texto, sin crítica alguna. Las atribuciones erróneas (el *San Carlos Borromeo* se adjudica a Mengs, por ejemplo) se unen a otras ciertas que sólo hoy hemos verificado. Así, correctamente se atribuyen a Goya el retrato de *Carlos III*, y a Maella los de *Carlos IV* y *María Luisa*, príncipes.

Todos ellos habían sido restaurados, pocos años antes, por Pedro Bueno, restaurador prestigioso —que también había restaurado los cuadros del Infante D. Sebastián Gabriel—, que cobró por la limpieza de nueve lienzos, entre ellos los retratos de Goya, sin mención de su autor, la cantidad de 5.000 reales de vellón, el día 5 de enero de 1861.

El olvido en años sucesivos fue aún mayor. Hubo que esperar a los últimos años del siglo XIX, antes de que se inaugurase el edificio actual (1891), para que un Subgobernador del Banco de España, D. Francisco Belda, aficionado a las cosas artísticas, descubriese, ya para siempre, la documentación referida a los Goya<sup>(6)</sup>. En fecha aún más próxima se documentarán<sup>(7)</sup> los retratos de *Matallana* y *Juan Piña*, y recientemente hemos dado noticia de la actividad de Maella y su taller al servicio del Banco de San Carlos<sup>(8)</sup>. Restauraciones sucesivas, más o menos afortunadas, han permitido que los lienzos lleguen a nosotros en discretas y, en ocasiones, brillantes condiciones.

Lám. XVI, pág. 37 - Cat. núm. 36, págs. 78, 79

Lám. III, pág. 25 - Cat. núm. 12, pág. 67

Cat. núm. 53, pág. 85

Lám. III, pág. 25 - Cat. núm. 12, pág. 67

Lám. XXXII, pág. 54 - Cat. núm. 24, pág. 73

Láms. XXXVI, XXXVII, págs. 58, 59  
Cat. núms. 23, 25, págs. 72, 73, 74

Lám. XVI, pág. 37 - Cat. núm. 36, págs. 78, 79

Láms. XXXII, XXVI, XXVII, págs. 54, 48, 49  
Cat. núms. 24, 32, 33, págs. 73, 77

(6) LUIS DE VALDEAVELLANO: *Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos*, «Bol. de la Sociedad Española de Excursiones», 1928, págs. 56-65.

(7) J. MARÍA SANZ GARCÍA: *Madrid ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la villa y corte*. Madrid, 1975, tomo I, pág. 402.

(8) Catálogo de la Exposición: *El Banco de España. Dos siglos de Historia, 1782-1982*. Madrid, 1982, página 76 y ss.



## LOS CUADROS ADQUIRIDOS POR EL BANCO DE ESPAÑA

Al no ser muchos en número, y de tan dispares calidades y procedencias, no es fácil encontrar modo lógico de ordenación para las pinturas anteriores a 1800 reunidas en el Banco.

Quizás un repaso cronológico, dentro de cada una de las «escuelas» o círculos tradicionales de la pintura europea, sea lo más adecuado para situar en su lugar las piezas que muestren interés suficiente.

Pocas son las pinturas flamencas de la colección, y la más importante es, con mucho, la *Virgen del Lirio*, que fue del Banco de San Carlos y ya hemos recordado. Tras ella, es significativo el tríptico de la *Adoración de los Magos* que fue de los Marqueses de Castrofuerte, ejemplo digno de la pintura flamenca en el primer tercio del siglo XVI. Joos van Cleve († 1540), su autor, fue artista curioso, inquieto y viajero, que recorrió Francia, Alemania, Inglaterra y Génova, sintetizando con cierta personalidad cuanto veía. A su tradición nórdica, de preciosista técnica, y al gusto por la riqueza ornamental que constituye lo más característico del arte de Amberes, su patria, añade él un conocimiento de los tipos durerianos y cierto equilibrio italiano. Este tríptico, del que se conocen otras varias versiones con ciertas variantes, es muy representativo de su estilo.

Casi un siglo le separa de la obra flamenca más inmediata en el tiempo, el gran lienzo de las *Bodas de Caná*, obra muy significativa del arte de los Franken, familia belga que durante más de un siglo cultivaron un género de pintura, religiosa o mitológica, de gran eficacia decorativa, con múltiples personajes de tipos muy repetidos y gran riqueza de accesorios de paisaje y de naturaleza muerta, pintados con rigurosa maestría y admirable sentido del color. Contemporáneo de Rubens, Frans Franken II (1581-1642), probable autor de esta tela, supo mantenerse un tanto al margen de la influencia avasalladora del gran maestro y conservar su arte menor en los límites del lenguaje propio, heredado de su padre y muy marcado por el preciosismo manierista de fines del siglo XVI.

Sí es deudora de Rubens por entero la gran *Adoración de los Reyes*, probablemente de su discípulo Cornelis de Vos († 1651), que muestra la característica opulencia rubeniana y su escenográfico sentido de la composición, matizados por rasgos de preciosismo y gracia de color, característicos del discípulo.

Algo más nutrida es la representación del arte italiano, aunque no haya ninguna pieza de verdadera estimación. Una copia de la *Magdalena* de Tiziano sobre tabla será de mano española aunque el modelo sea italiano. Un *David y Goliath*, que a veces se ha creído de Caravaggio, es obra efectivamente italiana y de comienzos del XVII, pero de círculo artístico bien distante de Caravaggio. Probablemente sea obra toscana, próxima a Furini y, quizás por su dureza, copia de algún original por ahora desconocido. Copias indudables, son la *Judit* que repite una vez más la famosísima de Cristóforo Allori, y los evangelistas *San Mateo* y *San Juan*, de más alta calidad, que copian originales de Guercino, y han venido a confirmar, al presentarse como compañeros, la reconstrucción de la serie de sus originales propuesta por el crítico italiano Bottari, a base de lienzos dispersos en diversas colecciones. Copias antiguas, quizás del taller del maestro, estos lienzos permiten formar idea del noble estilo de su creador en uno de los mejores momentos de su actividad.

Posterior, es la bella *Anunciación* que, atribuida a Maella, ha resultado ser, en realidad, obra del taller de Luca Giordano, seguramente en sus años españoles (1692-1702), con refulgente gracia colorista y modelos inconfundibles.

Más modesta es una gran *alegoría del Verano* quizás napolitana de mediados del siglo XVII, obra de algún maestro especialmente hábil en la representación de frutas y flores, dentro de la gran tradición bodegonista partenopea.

Menor aún es la representación francesa, reducida apenas a una mediocrísima copia —a través de una estampa— de una composición de Simon Vouet, *La Piedad*, repetidas veces copiada en España, y a dos notables lienzos de paisajes con escenas evangélicas (el episodio de *Cristo y los fariseos en sábado*, y *La Huida a Egipto*), obras de la segunda mitad del siglo XVII, con la serena belleza de los amplios paisajes de Claudio Lorena. La atribución a Pierre Patel, el Viejo (1605-1676), con que fueron adquiridos no es inverosímil, y suyos o de su círculo más inmediato, habrán de ser considerados. Con los dos *Paisajes de Ruinas*, obras probablemente de algún artista menor de procedencia nórdica,

Lám. III, pág. 25 - Cat. núm. 12, pág. 67

Lám. II, pág. 24 - Cat. núm. 11, pág. 66

Lám. V, pág. 27 - Cat. núm. 17, pág. 70

Cat. núm. 42, pág. 82

Cat. núm. 41, pág. 81

Cat. núm. 54, pág. 85

Cat. núm. 1, pág. 63

Lám. IV, pág. 26 - Cat. núms. 6, 7, pág. 64

Lám. XIX, pág. 40 - Cat. núm. 20, pág. 71

Lám. XII, pág. 34 - Cat. núm. 55, pág. 86

Cat. núm. 43, pág. 82

Láms. XVII, XVIII, págs. 38, 39

Cat. núms. 38, 39, pág. 80

Láms. XXI, XXII, págs. 42, 43

Cat. núms. 56, 57, pág. 86



que reinterpretan, tardíamente, las perspectivas de Codazzi, aunque de manera menos cuidada y con más apoyo en las pinturas de género, se cierra el conjunto de obras italianas adquiridas por el Banco.

Mucho menos interesante, de tan pobre calidad y dureza que hace pensar en copias de grabados no identificados, son cuatro lienzos con alegorías de las Estaciones (*Primavera, Verano, Otoño, Invierno*), de interés exclusivamente iconográfico, que fueron seguramente sobrepuestas de algún salón, y que sin duda serán también obra francesa de comienzos del siglo XVIII, en la tradición de las decoraciones versallescas, pero en interpretación provincial.

Más calidad tiene la *Batalla* que, adquirida como obra holandesa e incluso atribuida a Philips Wouwerman (1619-1669), parece, más bien, obra francesa de alguno de los imitadores de Jacques Courtois, el Borgoñón (1621-1676), que supieron fundir, con evidente habilidad decorativa, elementos de los batallistas holandeses, franceses e italianos.

Cat. núms. 47, 48, 49, 50, pág. 84

Cat. núm. 51, pág. 85

## LAS PINTURAS ESPAÑOLAS

Como era previsible, mayor interés tiene, como totalidad, el conjunto de pinturas españolas, más abundante en número y, por fortuna, bastantes de ellas de verdadero interés y calidad.

Sin duda, el deseo de alhajar, tradicional y adecuadamente, el comedor de honor y el pequeño comedor «de diario» de que dispone el Banco, ha hecho reunir un conjunto de naturalezas muertas ciertamente notable, que constituye quizá, junto a los Goya y alguno de los retratos decimonónicos, lo más valioso de cuanto el Banco guarda.

Ante todo, es importante la serie de lienzos del pintor madrileño de origen flamenco Juan van der Hamen y León (1542-1638), presididos por la bellísima *Ceres* de 1620, que fue legada al Banco por la viuda del que fue varios años su arquitecto conservador, D. Juan de Zavala. Esta obra, por su fecha y su calidad, es una de las piezas capitales en la historia de la pintura española profana. La belleza de su colorido cálido y el riquísimo despliegue de flores y frutos, reponen a la tradición flamenca, aunque el interés de la iluminación, violenta y dirigida, hable ya de conocimientos del fenómeno caravaggiesco.

Láms. IX, pág. 31 - Cat. núm. 28, pág. 75

Más tradicionales son, dentro de la alta calidad del pintor, tres *bodegones* de su mano. Dos de ellos, que constituyen evidentemente pareja, responden a la tradicional disposición, en friso, de elementos que se apoyan sobre una mesa o antepecho en clara ordenación simétrica, mientras otros les acompañan suspendidos del techo. La finura del color, y la maestría en las calidades de las cosas les confieren interés superior. El tercero, que se relaciona muy directamente con otro, firmado en 1623, hoy en los Estados Unidos, es también ejemplo magnífico de su capacidad de pintor de Naturaleza Muerta, en su dirección más suntuosa, con el gran frutero de bronce dorado, ricamente decorado de mascarones, centrando la composición y los característicos dulces, tan abundantes en su producción.

Láms. VIII, X, XI, págs. 30, 32, 33  
Cat. núms. 29, 30, 31, pág. 76

Para concluir con ese sector de la naturaleza muerta, «floreros y bodegones», vale la pena anticipar la mención y el comentario de alguna pareja de floreros, de fecha más tardía, que completan, con los Van der Hamen citados, las salas «da pranzo» de la planta noble del Banco. La más notable es una pareja de *Floreros*, firmado uno de ellos por Juan de Arellano, el especialista español por excelencia en este amable género decorativo. Son obras muy características de su hacer elegante, y sabias en su disposición y tratamiento que corresponderán hacia 1660-70, en el momento de su madurez, con el posible toque reflexivo, frecuente por otra parte en su obra, de que buena parte de las flores se muestren ya a punto de deshojarse, como advirtiéndonos de la caducidad de la belleza.

Láms. XIII, XIV, pág. 35 - Cat. núms. 2, 3, pág. 63

Aún hay otra pareja de menor tamaño y calidad que aunque se ha considerado de Gabriel de la Corte, nada permite atribuírsela y será simplemente obra del taller de Arellano, con colorido más sucio y terroso que el del maestro.

Cat. núms. 4, 5, pág. 64

Bien poco es lo que puede mencionarse en relación con los grandes maestros de la pintura española. Apenas versión reducida de una *Inmaculada Concepción* de Zurbarán, obra interesante por su calidad, que atestigua el éxito que, como objetos de devoción, tuvieron las creaciones del maestro, y una copia, antigua y discreta, de una composición

Cat. núm. 44, pág. 83



Cat. núm. 10, pág. 66

Lám. XX, pág. 41 - Cat. núm. 40, págs. 80, 81

Láms. VI, VII, págs. 28, 29  
Cat. núms. 18, 19, págs. 70, 71

Lám. XV, pág. 36 - Cat. núm. 8, pág. 65

Lám. XXIII, pág. 44 - Cat. núm. 37, pág. 79

(9) M. L. CATURLA: *Paret, de Goya coetáneo y dispar*, en *Goya (cinco estudios)*, Zaragoza, 1949.

Lám. XXIV, pág. 46 - Cat. núm. 35, pág. 78

Lám. XXX, pág. 52 - Cat. núm. 16, pág. 69

Lám. XXIX, pág. 51 - Cat. núm. 14, pág. 68

Lám. XXXI, pág. 53 - Cat. núm. 15, pág. 69

Lám. XXXVIII, pág. 60 - Cat. núm. 27, pág. 74

de Alonso Cano, la *Virgen de Belén*, cuyo original, convertido también en una especie de icono devotísimo, se guarda en la catedral de Sevilla.

Más importancia tiene el hermoso *Angel con los instrumentos de la Flagelación de Cristo*, obra muy significativa de Juan Valdés Leal (1622-1690). El gran maestro sevillano, en su tiempo rival de Murillo y creador de un estilo apasionado, desgarrado e irregular, pero violentamente expresivo, ha dejado en esta noble figura angélica, un ejemplo muy significativo de lo mejor de su producción, en un momento quizá todavía juvenil, ceñido de dibujo, sin las torpezas y descuidos de su vejez y de un colorido verdaderamente suntuoso.

Recientemente se han adquirido dos obras del valenciano Vicente Giner, que pertenecieron a la colección de los marqueses de Villamantilla de Perales, lienzos importantes, sobre todo uno de ellos, firmado, que durante años fueron la única referencia inequívoca del autor. En la *Perspectiva con Puerto* y en la *Perspectiva con Pórtico y Jardín* de Giner, la evidente relación con las maneras del bergamasco Codazzi dan pie para pensar en un conocimiento directo de la obra de este pintor que vivió y trabajó en Roma en la segunda mitad del siglo XVII.

Ya en el siglo XVIII, donde triunfan sin posible paralelo los Goya del Banco de San Carlos, repetidamente aludidos, pueden señalarse algunos otros lienzos de algún interés. El más antiguo será la curiosa *Presentación de la Virgen en el Templo*, boceto, evidentemente para una pintura mural, donde se advierte la interpretación sorda, a la española, de unos motivos y modelos procedentes de Corrado Giaquinto (1700-1765), el gran maestro napolitano que tanta huella dejó en los artistas españoles de la generación de Goya y en la precedente. Este se ha atribuido a Francisco Bayeu, que desde luego en sus primeras obras se expresa en un lenguaje muy próximo.

Más interés y calidad tiene el curioso pequeño cuadro con la *Alegoría del Sagrado Corazón*, obra muy característica del gran Luis Paret, «coetáneo y dispar» de Goya, como acertó a formular María Luisa Caturla<sup>(9)</sup>, donde brilla su gracia rococó de aporcelanada delicadeza, al servicio de un motivo religioso que evidentemente no le resultaba especialmente atractivo y supo eludirlo con un cierto aire galante. Muy bellas son las florecillas, las frondas y los pájaros que encuadran la figura central.

De Maella ha de ser otro —el tercero— *retrato de Carlos III*, que el Banco guarda. Aunque se adquirió como atribuido a Mengs —y de sus prototipos deriva—, la técnica, el colorido encendido, y el carácter nada «neoclásico» de su concepción apuntan inequívocamente hacia el pintor valenciano.

A Francisco Folch de Cardona, el modesto, aunque digno, pintor a quien se debe uno de los retratos de directores del Banco de San Carlos, el de *D. Juan de Piña*, habrán de atribuirse dos retratos de la familia Moñino, que fueron sus protectores. El de *D. José Moñino y Redondo, Conde de Floridablanca*, en el Banco desde antiguo, denuncia la procedencia de los modelos de Mengs, y enlaza tímidamente con lo goyesco. El de su hermano *D. Francisco Moñino y Redondo*, que fue Marqués consorte de Pontejos, creído alguna vez obra de Goya y retrato de Floridablanca, es casi con entera seguridad obra de Folch, con su tono un tanto plano y la viveza hipnótica de los ojos fijos tal como muestra el retrato de Piña, seguro suyo.

Por último, adquisiciones recientes han añadido al Banco un último retrato goyesco que, si no admite comparación con los grandes del Banco de San Carlos, es un buen ejemplo de la labor, a veces casi industrial, que Goya había de realizar como Primer pintor de Cámara, suministrando retratos «oficiales» de los monarcas, realizados si no enteramente por su mano, sí bajo su inmediata dirección y probablemente con mayor o menor intervención propia. El retrato oval de *Carlos IV*, pintado seguramente para las fiestas de su proclamación cierra así, en 1789, el recorrido por la pintura anterior a 1800 que es dado realizar en las colecciones del Banco de España.

Quizás una política de adquisiciones inteligentemente renovada, como la que ahora se intenta, acreciente aún más en lo sucesivo este patrimonio, restableciendo de algún modo el papel de mecenazgo y de aportación al público enriquecimiento, cultural y artístico, que fue ejemplar en otro tiempo en las instituciones de su carácter.





PINTURAS DE TEMA RELIGIOSO, MITOLOGICO Y DECORATIVO DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII







Lám. I  
Cat. núm. 9, pág. 65









Lám. III  
Cat. núm. 12, pág. 67



Lám. IV  
Cat. núm. 7, pág. 64



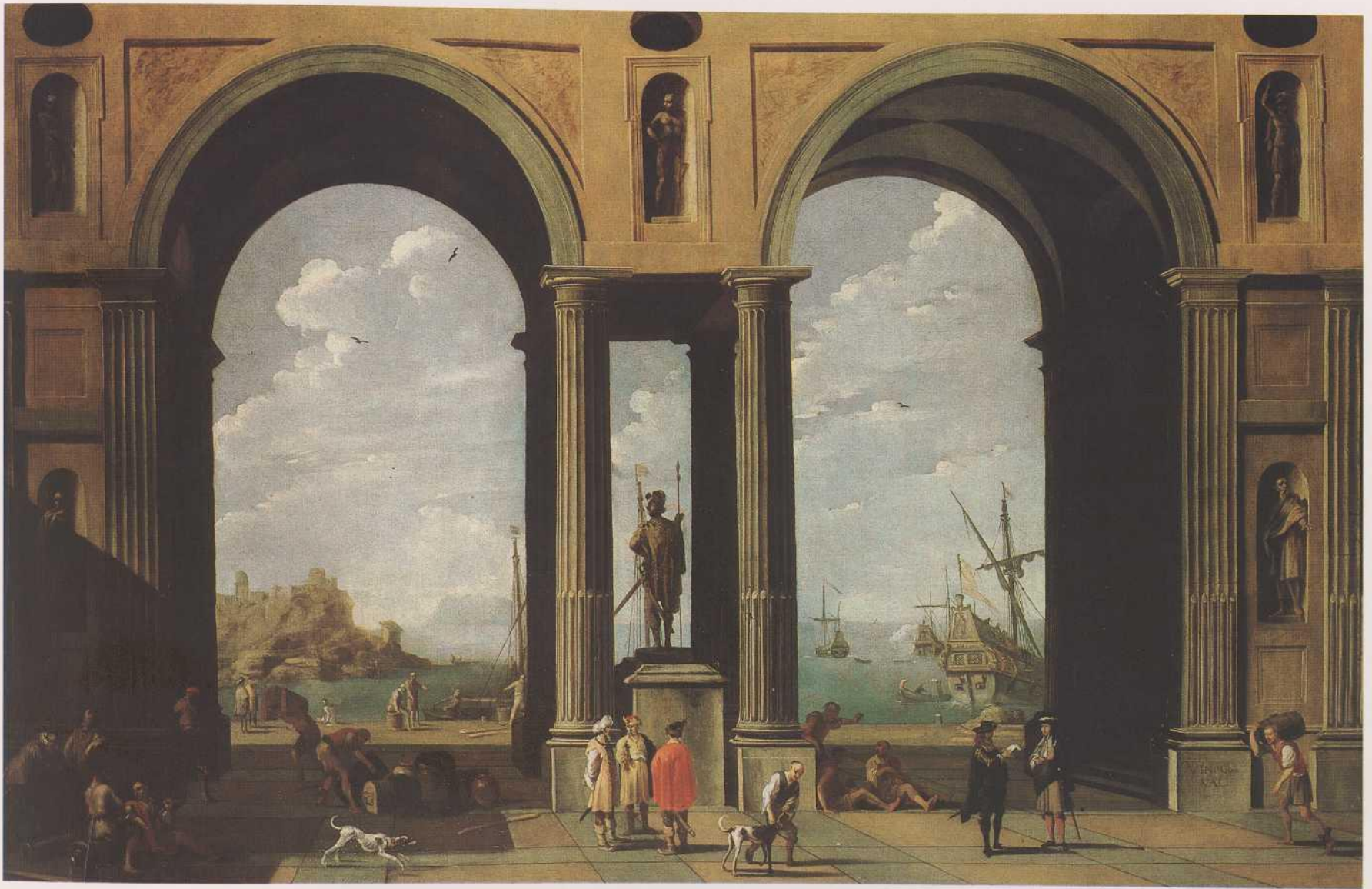


Lám. V  
Cat. núm. 17, pág. 70



Lám. VI  
Cat. núm. 19, págs. 70, 71





Lám. VII  
Cat. núm. 18, págs. 70, 71



Lám. VIII  
Cat. núm. 29, págs. 75, 76





Lám. IX  
Cat. núm. 28, pág. 75





Lám. X  
Cat. núm. 31, pág. 76



Lám. XI  
Cat. núm. 30, pág. 76





Lám. XII  
Cat. núm. 55, pág. 86

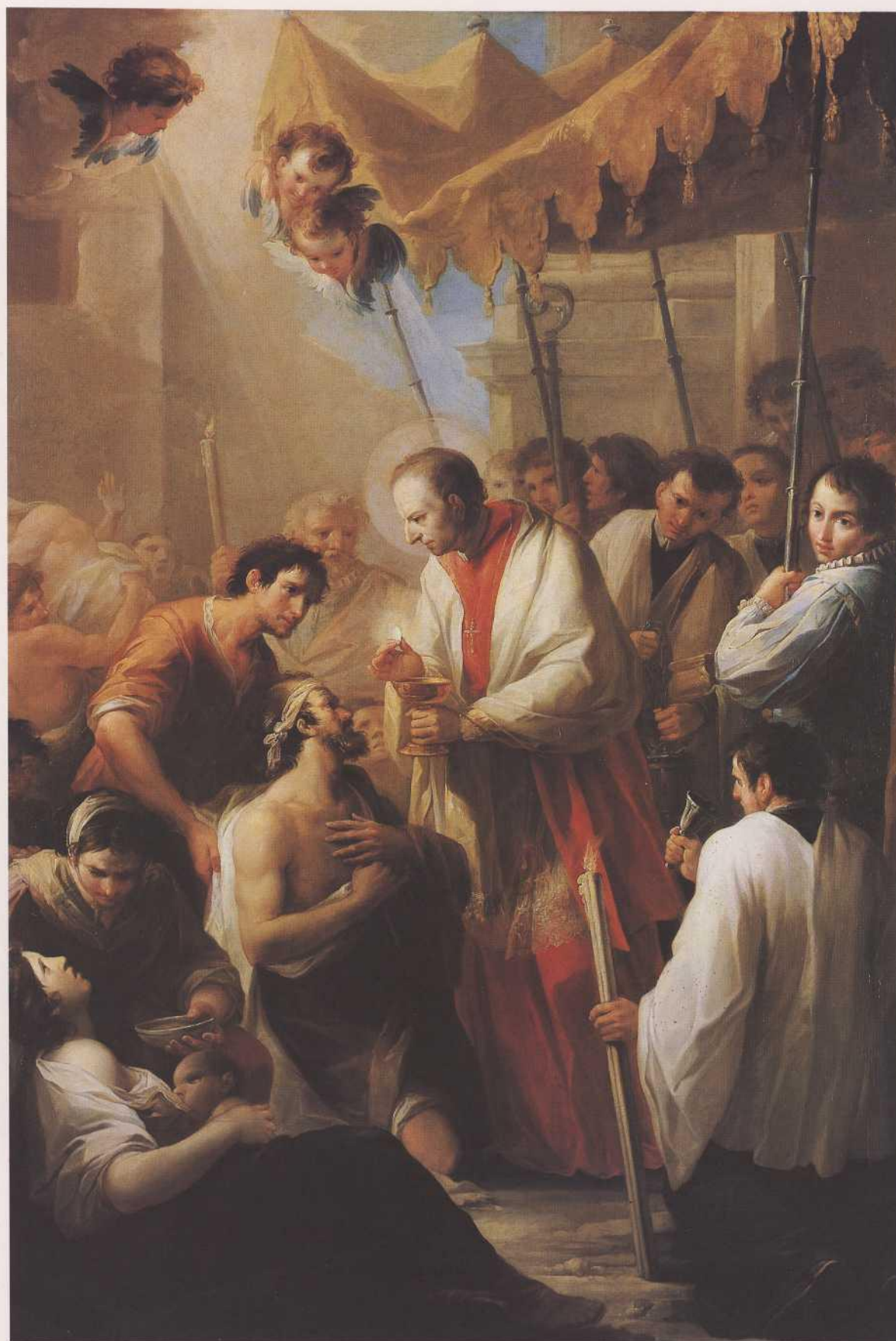






Lám. XV  
Cat. núm. 8, pág. 65





Lám. XVI  
Cat. núm. 36, págs. 78, 79





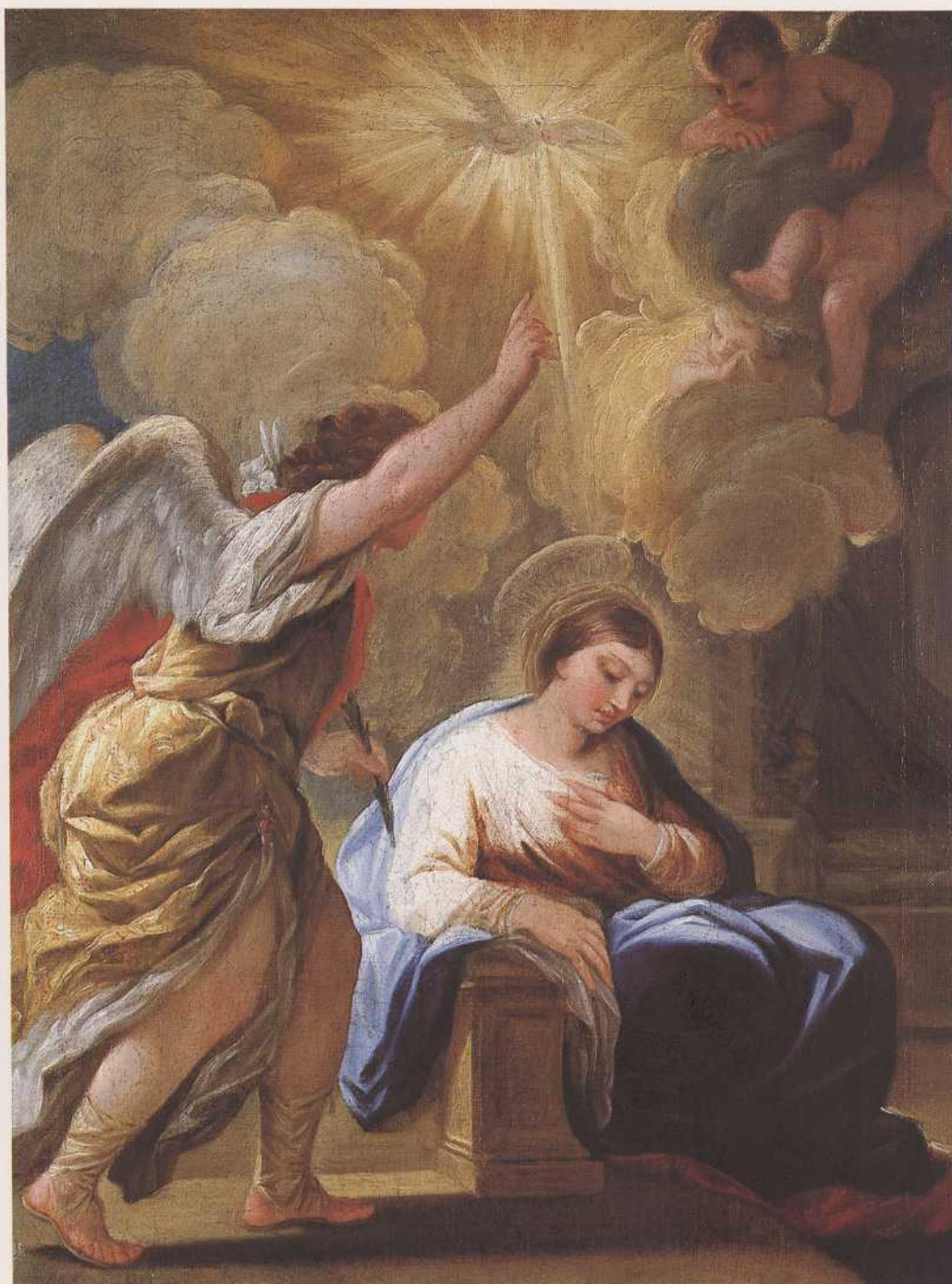
Lám. XVII  
Cat. núm. 38, pág. 80





Lám. XVIII  
Cat. núm. 39, pág. 80





Lám. XIX  
Cat. núm. 20, pág. 71





Lám. XX  
Cat. núm. 40, págs. 80, 81

JUAN DE VALDES LEAL. *Angel con los Instrumentos de la Flagelación de Cristo*





Lám. XXI  
Cat. núm. 56, pág. 86





43

Lám. XXII  
Cat. núm. 57, pág. 86

ANONIMO ITALIANO (Finales del siglo XVII). *Paisaje de Ruinas con Juego de Bolos*





Lám. XXIII  
Cat. núm. 37, pág. 79



PINTURA DEL SIGLO XVIII: RETRATOS DE LA EPOCA DEL BANCO DE SAN CARLOS



Lám. XXIV  
Cat. núm. 35, pág. 78





Lám. XXV  
Cat. núm. 34, pág. 78

MARIANO SALVADOR MAELLA (Taller). *Carlos III con Armadura y los Collares de las Ordenes*



Lám. XXVI  
Cat. núm. 32, pág. 77





Lám. XXVII  
Cat. núm. 33, pág. 77

MARIANO SALVADOR MAELLA (Taller). *María Luisa de Parma, Princesa de Asturias*



Lám. XXVIII  
Cat. núm. 13, pág. 68





Lám. XXIX  
Cat. núm. 14, pág. 68



Lám. XXX  
Cat. núm. 16, pág. 69





Lám. XXXI  
Cat. núm. 15, pág. 69



Lám. XXXII  
Cat. núm. 24, pág. 73





Lám. XXXIII  
Cat. núm. 21, pág. 71



Lám. XXXIV  
Cat. núm. 22, pág. 72





Lám. XXXV  
Cat. núm. 26, pág. 74

FRANCISCO DE GOYA. *Miguel Fernández y Durán, Marqués de Tolosa*



Lám. XXXVI  
Cat. núm. 23, pág. 72





Lám. XXXVII  
Cat. núm. 25, pág. 73



Lám. XXXVIII  
Cat. núm. 27, pág. 74



# CATALOGO DE PINTURA DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII





## CRISTÓFORO ALLORI

Copia

## 1 JUDIT CON LA CABEZA DE HOLOFERNES

Lienzo. 1,36 × 1,06 m.

Copia mediocre de la famosísima composición del florentino Cristóforo Allori, que fue considerada en su tiempo a lo largo de todo el siglo XVIII, e incluso en el romanticismo, como una de las más bellas composiciones de todo el arte italiano. El biógrafo de Allori, Filippo Baldinucci, cuenta detalladamente la historia del famoso lienzo para el cual sirvieron de modelo como Judit, Mazzafina, amante del pintor, la madre de la bella, como vieja y el propio Cristóforo, de «fisonomía no muy agradable», como Holofernes.

El original se conserva en el Palacio Pitti y su éxito determinó que el propio Allori hiciera alguna réplica, como la del palacio británico de Hampton Court, firmada y fechada en 1613. Otros ejemplares del *seicento* se guardan en Viena, en Roma (Galería Corsini), en Amsterdam, e incluso en España, pues los Duques de Alba conservan una réplica de excelente calidad, comprada en Italia en 1818 en una subida cantidad. (A. E. Pérez Sánchez. *Pintura italiana del siglo XVII en España*. 1965, pág. 483).

La cantidad de copias de los siglos XVIII y XIX es abundante. Ya en 1846 el editor de Baldinucci indicaba que el cuadro era «famosísimo por las muchas copias que de él se han hecho y se hacen».

BIBL.: *Una visita al Banco de España*, 1970, s. p.

## JUAN DE ARELLANO

## 2 FLORERO

Lienzo. 0,81 × 0,60 m.

Fdo.: «Juan de Arellano». Angulo inferior derecho.

## 3 FLORERO

Lienzo. 0,81 × 0,60 m.

Son dos obras características del estilo más conocido del gran pintor madrileño aunque su estado de conservación no sea bueno y la firma haya sido rehecha en el curso de alguna de las restauraciones. Seguramente fueron concebidos como pareja, pues la identidad de dimensiones y el hecho de hallarse firmado sólo uno de ellos, así parecen afirmarlo.

La delicada transparencia de los vasos de cristal y el ligero tono de las flores libremente colocadas, como sacudidas por el aire en una disposición suelta y ocasional, corresponde a una fase avanzada de su producción, en torno a la década de 1660-70.

Las flores representadas son las características de Arellano: tulipanes, narcisos, campánulas, clavellinas, anémonas gigantes y, por supuesto, rosas. El hecho de que en uno de

ellos se adviertan unos pétalos de tulipán caídos, y, en ambos, buena parte de las flores se muestren muy abiertas, a punto de deshojarse, cumplido ya su instante de esplendor, presta a estos floreros —como era habitual en el siglo XVII español— un sutil toque de advertencia moral ante la fragilidad y el carácter efímero de la belleza que las convierte casi en una «vanitas» desprovista del carácter macabro usual, pero igualmente admonitoria.

CRISTOFORO ALLORI

*Pintor florentino, nacido en 1577, hijo del famoso Alessandro Allori, figura capital del manierismo toscano y discípulo e imitador de Broncino. A diferencia de su padre, y aun en abierta pugna con él, se adhiere desde muy pronto al grupo de artistas que se inspiran en la técnica y carácter de la pintura veneciana y rompen con la técnica fría y esmaltada de la tradición florentina. Trabaja algún tiempo en el taller de Gregorio Pagani y lleva adelante interesantes experiencias de la materia pictórica libre y abocetada, tal como había intentado el Cigoli. Su prestigio fue grande y alguna de sus obras más conocidas, especialmente la famosísima Judit, cuenta entre las obras más reproducidas y estimadas de todo el Seicento italiano. Murió en 1621.*

BIBL.: M. Gregori, *Arte Fiorentino tra maniera e barocco* en «Paragone», núm. 169 (1964); C. del Bravo, *Su Cristoforo Allori*, en «Paragone», núm. 205, 1967.

JUAN DE ARELLANO

*Nacido en Santorcaz (Madrid) en 1614, Arellano es la figura más conocida entre los pintores de flores del siglo de oro español. Discípulo de Juan*



1

de Solís, y habiendo cosechado poco éxito con los cuadros de composición, se especializó en la pintura de flores, en la que alcanzó pronto gran prestigio. En este género sus primeras obras derivan de modelos flamencos (Vasos con flores y paisajes, 1652, Madrid, Prado). Más tarde se inspira en modelos italianos, sobre todo de Mario Nuzzi, o de Margarita Caffi, a quienes iguala a menudo en calidad. Llegó a adquirir una evidente personalidad que influenció y determinó la labor de algunos discípulos notables como José de Arellano, su propio hijo (activo entre 1670 y 1705), y Bartolomé Pérez, su yerno. Murió en Madrid, en 1676.

BIBL.: J. Cavestany, *Floreros y Bodegones en la pintura española*, 1936-1940; Bergström, *Maestros españoles de Bodegones y Floreros del siglo XVII*, Madrid, 1970.



2

Lám. XIII, pág. 35



3

Lám. XIV, pág. 35





4



5

## JUAN DE ARELLANO (?)

## 4 FLORERO

Lienzo. 1,03 × 0,83 m.

## 5 FLORERO

Lienzo. 1,03 × 0,83 m.

Adquiridos bajo la atribución a Gabriel de la Corte (1648-1694), el casi desconocido pintor de flores madrileño, cuya actividad se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVII, nada permite afirmar que sean suyos, pues casi nada sabemos de su actividad cierta y las escasísimas obras firmadas que conocemos, son de muy otro carácter, técnica y colorido. Los dos lienzos, de calidad discreta, aunque muy maltratados por viejas restauraciones, parecen desde luego obra española y madrileña en la estela de Juan de Arellano. Su relativa dureza de ejecución y lo oscuro de su color, son sin duda lo que ha hecho pensar en Gabriel de la Corte, pero sería más prudente considerarlos como simplemente anónimos madrileños, de ese momento —hacia 1660-1690— en que la influencia italiana es muy fuerte, lo que explicaría, como en el propio Arellano, ciertas coincidencias con el arte del romano Mario Nuzzi, que fue maestro de todos, y del napolitano Andrea Belvedere, cuyas obras comenzaban a llegar a la corte en cierta abundancia.

## GIAN FRANCESCO BARBIERI

Copia

## 6 SAN MATEO Y EL ÁNGEL

Lienzo. 1,09 × 1,40 m.

Compañero del *San Juan Evangelista* (núm. 7)

## 7 SAN JUAN EVANGELISTA

Lienzo. 1,09 × 1,40 m.



6



7

Copian ambos dos de las piezas de una serie de los cuatro evangelistas, obra de Guercino, que fue reconstruida por Stefano Bottari (*Una serie di Evangelisti del Guercino*. «Arte Antica e Moderna», 1958, núm. 1, págs. 38-40) a base de dos lienzos (*San Juan* y *San Marcos*) de colección particular de Vicenza y otros dos de la Galleria Nazionale de Roma (*San Lucas* y *San Mateo*).

Al sugerir la reconstrucción de la serie, Bottari supuso que se trata de la serie que según Malvasia (*Felsina Pittrice*, ed. Bolonia, 1841, pág. 260) pintó Guercino en 1623 para el Signore Domenico Fabri.

La poderosa inventiva de Guercino y el equilibrio entre su potencia juvenil —empapada de pictoricismo altoitaliano— y la experiencia clásica —vivida en los meses de su estancia romana— alcanza en los originales un altísimo nivel. En estas copias, de muy digna calidad, puede advertirse todavía mucho de su grandeza.

Se adquirieron para el Banco en 1975. En 1972 habían sido ofrecidos al Museo del Prado, en cuyo taller se examinaron, decidiéndose, a la vista de los resultados del examen y análisis, que se trataba de copias antiguas.

La aparición de estos dos ejemplares hermanados, confirma la intuición de Bottari, ya que, como hemos dicho, el original del *San Juan* pertenece a una colección y el del *San Mateo* a otra. Sin duda, estas dos copias (y las de los otros dos Evangelistas que seguramente existirán en alguna parte) fueron hechas antes de que la serie original se desmembrase.

GIAN FRANCESCO BARBIERI (llamado EL GUERCINO)

*Nacido en Cento, pequeña ciudad de la Emilia, entre Ferrara y Bolonia, se educó en su ciudad natal, viajando a Venecia y Mantua e inspirándose en el ambiente poético de Ferrara, rico de claroscuro y tensión dramática.*

*Entre 1617 y 1618 está en Bolonia al servicio de los Ludovisi y cuando, en 1621, Alessandro Ludovisi es nombrado Papa Gregorio XV, va a Roma, donde realiza obras importantísimas para la posterior evolución del estilo barroco (Casino de la Aurora). Pero, al mismo tiempo, la influencia de Monseñor Aguchi, secretario del Papa, le convierte a la más severa disciplina clasicista. A la muerte de Gregorio XV, regresa a Cento y su estilo se va haciendo más y más severo, con una creciente complacencia en claridad de composición y colorido, aunque siempre sutil y refinado. Tras la muerte de Guido Reni, en 1642, se instala en Bolonia y viene a ser el más influyente pintor de la escuela boloñesa, hasta su muerte en 1666.*

BIBL.: N. Grimaldi, *Il Guercino*, Bolonia, 1968; Denis Mahon, *Il Guercino. Dipinti e Il Guercino. Disegni*. (Catálogo de la Mostra), Bolonia, 1968.



## FRANCISCO BAYEU

## 8 PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN EN EL TEMPLO

Lienzo. 0,62 × 0,64 m.

Adquirido en 1975 como atribuido a Bayeu y con la errónea denominación de *Visitación*, este curioso boceto —pues debe serlo, sin duda, para otra composición mayor, seguramente al fresco—, es un excelente ejemplo de la pintura religiosa española, hacia 1760, bajo la avasalladora influencia italiana que determinó la obra de Corrado Giaquinto y que tan fuerte impronta dejó en los pintores de la generación de Goya. Aunque no es seguro que sea obra de alguno de los cuñados de Goya, su relación con las primeras obras de éstos y con lo que se pintaba en Zaragoza en esos años parece innegable, y puede aceptarse con ciertas reservas.

Las evidentes incorrecciones en las figuras se compensan sin embargo por una evidente gracia y viveza en la composición y por un cierto sentido del color, que aunque arranca de la fineza rococó en gama fría de Giaquinto, se enriquece y abarroca en esta interpretación, un tanto provinciana, pero no exenta de encanto. Especialmente afortunadas son las figurillas del primer término, tocadas de luz con evidente maestría, que producirían en la obra definitiva un seguro efecto perspectívico.

## FRANCISCO BAYEU

Nace en Zaragoza en 1734, donde se forma con José Luján, que años más tarde sería también maestro de Goya, pero el paso por Zaragoza de Antonio González Velázquez, recién llegado de Italia, determinó un decisivo cambio de su estilo. En 1758 concurre a un concurso de la Academia de San Fernando, y es pensionado para estudiar con González Velázquez. Vuelve a Zaragoza y trabaja allí hasta que, en 1763, es llamado a la Corte, por recomendación de Mengs. A partir de ese momento inicia su ascenso en la vida oficial hasta convertirse en el pintor más influyente en el panorama madrileño. En 1765, es nombrado Académico de Mérito y Teniente Director de la Academia de San Fernando. El título de Director General llegó a obtenerlo en junio de 1795, no pudiendo disfrutarlo apenas ya que murió el 4 de agosto del mismo año.

Pintor de Cámara del Rey, desde 1767, trabaja en frescos del Palacio Real, Convento de San Pascual de Aranjuez, Palacio de El Pardo, Palacio de La Granja. Pinta, asimismo, unas bóvedas en el Pilar de Zaragoza y colabora con Maella en la decoración del Claustro de la Catedral de Toledo.

Artista de evidente calidad, nada genial, pero fértil en recursos e inventiva, es uno de los decoradores al fresco más fecundos de la pintura española.

BIBL.: Valentín de Sambricio, *Francisco Bayeu*, 1955; José Luis Morales Marín, *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979.

## PEDRO BERRUGUETE

Taller

## 9 DOS FIGURAS FEMENINAS

Tabla. 0,65 × 0,29 m.

Fragmento, muy restaurado, de una tabla mayor, que probablemente representaría alguna escena de la vida de la Virgen análoga, en su disposición, a la de *Los pretendientes de la Virgen* del retablo de Paredes de Nava, o a la llamada *Presentación de la Virgen* de Becerril de Campos, obras ambas de Pedro Berruguete, en cuya composición intervienen personajes femeninos de tipos, modelos y actitudes muy semejantes a la que muestra esta tabla.

La parte inferior de la tabla es una restauración moderna, hecha con evidente habilidad, con la intención de completar las figuras.

Probablemente se trata del fragmento de una *Presentación de la Virgen en el Templo* que se exhibió en Gante, en 1957 en la exposición «Just de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino» bajo el núm. 51. Pertenecía a la colección Gudiol Ricart de Barcelona y se dan como sus dimensiones 0,63 × 0,24 m. lo que asegura que la restauración completó la tabla.

## PEDRO BERRUGUETE

Nació en Paredes de Nava (Palencia) h. 1450-55. Formado en el estilo flamenco de hacia 1470, posiblemente con Fernando Gallego, antes de terminar esa década se encuentra ya en Italia, donde permanece varios años. Aunque no abandonará el goticismo flamenco aprendido en su juventud, lo enriquece con tales novedades renacentistas que le convierten en el introductor del nuevo estilo en España.

En 1477 participa, con Justo de Gante, en la decoración del «studiolo» y «librería» de Federico de Montefeltro en el Palacio Ducal de Urbino (escenario de las conversaciones del Cortesano de Castiglione), con una serie de retratos ideales de Hombres famosos (sabios de la Antigüedad y de la Edad Media), y algunas de las pequeñas tablas de las Artes Liberales, actualmente dispersas por diversos museos.

De regreso a España, trabajó en los retablos de Santa María del Campo, en Burgos, Paredes de Nava, en Palencia, Convento de Santo Tomás y Retablo Mayor de la Catedral, ambos en Avila. De los retablos menores de Santo Tomás, dedicados a Santo Domingo y San Pedro Mártir, proceden casi todas las tablas que se exhiben en el Museo del Prado. Muere en Avila, dejando sin concluir el retablo de la Catedral, hacia 1504.

BIBL.: Rafael Lainez Alcalá, *Pedro Berruguete, pintor de Castilla*, Madrid, segunda edición, 1943; Diego Angulo Iníguez, *Pedro Berruguete en Paredes de Nava*, Barcelona, 1946.



8

Lám. XV, pág. 36



9

Lám. I, pág. 23





10

ALONSO CANO

66

Nacido en Granada en 1601, hijo de un ensamblador y tracista de retablos, su educación se hizo en Sevilla, constando su aprendizaje en el taller de Pacheco, donde conocería a Velázquez; pero sin duda hubo de pasar también por el de Montañés, cuya huella perdura en su propia obra escultórica. Simultaneando sus dos actividades, como pintor y escultor e incluso también como arquitecto, adquiere prestigio, y en 1638 va a Madrid, donde su estilo se transforma en contacto con Velázquez y los pintores venecianos de las colecciones reales. De vida accidentada y dramática, acusado del asesinato de su mujer, huido, pleiteante y, al fin, tras no pocas vicisitudes, ordenado sacerdote, su arte, sin embargo, se mueve en su madurez en una esfera de serena y luminosa belleza, muy lejos del tenebrismo de su primera juventud. Murió en Granada, de cuya catedral fue racionero y en la que dejó mucho de lo mejor de su arte, en 1667.

BIBL.: Harold E. Wethey, *Alonso Cano, painter, sculptor and architect*, Princeton University, 1955; Harold E. Wethey, *Alonso Cano, pintor*, Madrid, 1958.



Lám. II, pág. 24

11

## ALONSO CANO

Copia

## 10 VIRGEN CON EL NIÑO

Lienzo. 0,84 × 0,68 m.

Adquirida en 1975 como obra del taller de Alonso Cano, es copia antigua de discreta calidad de una famosa composición del pintor, cuyo original guarda la Catedral de Sevilla (H. Wethey, *Alonso Cano*, 1955, pág. 160, fig. 47; E. Valdivieso, 1978, núm. 280), bajo la advocación de *La Virgen de Belén*.

Por su belleza y su estimación como imagen de culto, fue repetidamente copiada, y se conservan bastantes ejemplares de muy distinta importancia. Réplica de taller se considera el que conserva el Museo de Jaén (Wethey, 1955, pág. 161) que atestigua además —por la inscripción que porta, fechada en 1641, concediendo indulgencias a los devotos de la imagen— que el original corresponde al período sevillano juvenil en la producción del artista, como podría hacer pensar, además, la factura y el intenso contraste luminoso, aún de tradición tenebrista.

Otra réplica de calidad superior y evidentemente de fecha más tardía realizada seguramente ya en Granada, se conserva en el Ermitage de Leningrado (Wethey, 1955, página 161, fig. 48).

A la serie relativamente abundante de copias tardías sin carácter especial conservadas en diversas colecciones españolas, debe añadirse otra muy curiosa, conservada en la catedral anglicana de Edimburgo, atribuida absurdamente a Mateo Cerezo, que repite la composición adornando a Madre e Hijo con aparatosas coronas.

Este ejemplar del Banco de España, un tanto duro de ejecución, debe ser sevillano de hacia 1645-50, por su carácter tan acusadamente tenebrista.

## JOOS VAN CLEVE

## 11 TRÍPTICO DE LA ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS

Tabla central. 0,56 × 0,46 m.  
Laterales. 0,56 × 0,21 m.

Es composición muy característica de Joos van Cleve, varias veces repetida por el maestro de Amberes.

En la colección Mateu, de Barcelona, se guarda una versión más compleja, con las figuras de cuerpo entero, pero con idénticos tipos y actitudes. Otros ejemplares, también completos, son los del Museo de las Descalzas Reales, con remate en arco mixtilíneo y fondo muy complejo (P. Junquera y M. T. Ruiz Alcón, *Monasterio de las Descalzas Reales*, 1961, pág. 41, lám. X), el que fue donado, en 1946, al Detroit Institute of Art (Friedlaender, IXa, lám. 20-21, núm. 10), y el del

Museo de Capodimonte (Friedlaender, IXa, lám. 22, núm. 10a; B. Molajoli, *Notizie su Capodimonte*, 1958, lám. 54).

El hecho de que todos los ejemplares conocidos presenten las figuras de cuerpo entero, plantea la cuestión de si el ejemplar del Banco habrá sido concebido en la proporción actual o si ha sido, en alguna ocasión, reducido a dimensiones. La evidente simplificación de los fondos de la escena central, con la adición de la repisa en primer término, situada donde las restantes versiones presentan la basa de una arruinada columna del pórtico, hace pensar que tuviese desde su origen las proporciones que hoy conserva. Entre las modificaciones más significativas respecto a las otras versiones, está el hecho de que el rey negro se presente en un interior, frente al espacio abierto de los otros ejemplares.

En cualquier caso, es obra significativa del estilo de este maestro, salida de su obrador, que inicia el peculiar manierismo de la escuela de Amberes, fundiendo la tradición preciosista de los primitivos nórdicos con el repertorio decorativo del primer renacimiento, exacerbado en una dirección casi crispada.

BIBL.: Elisa Bermejo, *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*, III (En prensa). Madrid, C. S. I. C.

## JOOS VAN CLEVE (O VAN CLEEF)

*Pintor flamenco, cuyo lugar de nacimiento aún no ha sido identificado, pero que se ha supuesto sea de origen renano y de la ciudad de Cleves. Debió nacer hacia 1480 y quizás hiciese su primera formación en Brujas. La abundante presencia de obras de su mano en Génova y la coincidencia de apellido con Filippo de Cleve, señor de Ravenstein, gobernador de Génova entre 1501 y 1506, ha hecho pensar en una estancia italiana durante esos años, precisamente en Liguria. En 1511 se halla en Amberes, donde ingresa en la Guilda de San Marcos como maestro independiente y en 1519 y 1525 es elegido Decano de la misma, lo que asegura su prestigio. En 1540 sigue en Amberes, donde redacta su testamento muriendo en fecha inmediata.*

*Su estilo, de cierto eclecticismo, recoge sugerencias de muchos de sus predecesores y contemporáneos, aunque muestre una evidente personalidad y claros avances en sentido renacentista. Durante mucho tiempo las obras que se consideran de su mano se atribuyen a un Maestro de la Muerte de la Virgen, pues el tríptico de ese asunto, fechado en 1515, conservado en el Museo de Colonia, es hoy unánimemente considerado obra suya.*

*Junto a la composición religiosa, en la que se advierten a veces semejanzas con Metsys, son muy importantes sus retratos. Este prestigio como retratista le valió ser invitado a la Corte de Fontainebleau, por Francisco I, después de 1530, realizando allí importantes ejemplos. Probablemente también visitó, en Inglaterra, la corte de Enrique VIII.*



Sus retratos, de fuerte personalidad, revelan contactos con Holbein. La abundante producción de su taller con frecuentes repeticiones de sus composiciones más afortunadas, aseguran que tuvo un amplio círculo de colaboradores, entre los cuales se cuentan, por supuesto, sus hijos.

BIBL.: Joos van Cleve, Viena, 1925; Friedlaender, *Die altniederländische Malerei*, Vol. IX (1931); G. T. Faggin, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florencia, 1968.

# CORNELIS VAN CLEVE

Copia de Andrea del Sarto

## 12 VIRGEN DEL LIRIO

Tabla. 1,47 × 1,08 m.

Aunque una cierta tradición del Banco, arrastrada desde 1868, por un informe del entonces archivero señor Varela, supone que fue traída de Italia por Mengs con destino a la capilla del primitivo Banco de San Carlos, no hay de ello ninguna comprobación documental, y resulta además absolutamente inverosímil pues, como es sabido, Mengs murió en 1779 y el Banco se funda en 1782. Sanz García (1975, pág. 399) recoge una nota del libro Diario de 24 de enero de 1787, en que se recogen 7.000 reales de vellón que se pagan «a Benito Briz en reintegro de igual cantidad que ha satisfecho a Josep Ruperto de Sierra por el costo de un cuadro que compró el señor D. Francisco Cabarrús para el Oratorio del Banco». No sería imposible que se tratase de este cuadro. Se registra en todos los inventarios del siglo XIX, como pieza de estimación, con atribución a Leonardo de Vinci, sugerida por Madrazo, y en otras ocasiones se han citado también a su respecto el nombre de Rafael y de Julio Romano.

En realidad es una versión excelente, de calidad refinadísima y pormenores exquisitos, de una famosa composición de Andrea del Sarto, conocida por varios ejemplares que atestiguan su fama y prestigio y cuya historia —la del original hoy perdido— conocemos a través de los testimonios de los escritores italianos del siglo XVI Vasari y Borghini. Andrea del Sarto realizó una Virgen «che siede in terra, con un putto in collo» (Vasari), «intormiata di porgoletti fanciulli» (Borghini), para Alejandro Corsini, miembro de una de las más poderosas familias florentinas.

Noticias diversas nos permiten saber que el cuadro Corsini fue vendido en 1613 a la familia Crescenzi de Roma, siendo sustituido en la Colección Corsini por una copia que parece ser la que se halla hoy en la Art Gallery de Toronto (Canadá). Del original no hay noticias, pero son relativamente abundantes las copias de todo tipo que acreditan la fama y prestigio de la composición. Los especialistas que han estudiado la obra de Andrea del Sarto (Shearman, 1965 y Freed-

berg, 1963) señalan 15 y 17 versiones respectivamente, a las que hay que añadir ésta de Madrid y aún otras, como la que tuvo el convento madrileño de Santa Isabel, publicada en 1953 por el Conde de Casal en «Arte Español», y recientemente atribuida a Vicent Sellaert por Díaz Padrón («Archivo Español de Arte», 1981, pág. 368) o algunas otras aparecidas con posterioridad a las monografías citadas. En cualquier caso la composición fue estimada como una de las más afortunadas de Andrea por su delicioso lirismo y su perfecta composición, testimonio, uno más, de la condición de «senza errori» que le reconocieron sus contemporáneos.

La tabla del Banco de España es, sin duda alguna, a través del estudio de su soporte —roble nórdico— y de la peculiar técnica de su realización, obra de un pintor de los Países Bajos formado, o al menos viajero, en Italia, que impresionado por la belleza de la obra, la copia e interpreta desde su propia sensibilidad y sus recursos.

Ciertas peculiaridades del color y del dibujo harían pensar incluso (el rostro del Niño Jesús, por ejemplo, o los cendales transparentes que apenas le envuelven) en el pincel de algún artista del círculo de Joos van Cleve (+ 1540), cuyo descubrimiento del mundo italiano le confiere papel esencial en el panorama de la pintura flamenca del primer tercio del siglo XVI, y cuyo interés por lo florentino y lo leonardesco se funden de modo muy personal.

Aparte las peculiaridades de la técnica flamenca, inconfundibles en su segura y exquisita perfección, es posible que este cuadro nos transmita una imagen bastante fiel de la composición original, pues algunos detalles muy característicamente sartiánicos —tales como la tela de tipo oriental a rayas paralelas que ciñe el tocado de la Virgen y aparece en otros lienzos del maestro florentino, no se encuentran en las otras copias de la composición y sería absurdo considerarla invención del copista.

La presencia del lirio en primer término (que ha venido a dar título al cuadro) y las mariposas tan bellamente pintadas, tienen sin duda, un valor simbólico muy concreto. El lirio es, desde siempre, atributo mariano que alude a su virginidad y a los sufrimientos durante la Pasión de Jesús. La mariposa (psique) es el espíritu, el alma, y el gesto del Niño de sujetar una con su mano, subraya el amor de Dios hacia las almas.

Estos primorosos detalles, resueltos con técnica de portentoso pintor de pormenores a la flamenca, no comparecen en otras copias y pueden ser adición del copista flamenco.

BIBL.: Baldasano, 1959, pág. 222. *Una visita al Banco de España*. Madrid, 1970, s. p.; Sanz García 1975, pág. 399; Díaz Padrón, 1981.

EXP.: *El Banco de España. Dos siglos de Historia. 1782-1982*. Banco de España. Madrid, junio-julio, núm. 1.



12

Lám. III, pág. 25

## CORNELIS VAN CLEVE

Hijo de Joos, nació en 1520 y se educó con su padre, a quien debe sin duda la cuidadosa técnica. Tras la muerte del padre y maestro, se interesó más por los modelos italianos, especialmente por los de carácter leonardesco, adoptando un especialísimo «sfumato», y los de Andrea del Sarto, obteniendo cierto éxito con las figuras de carácter piadoso, Virgen con el Niño especialmente. En 1556 deja Amberes para trasladarse a Londres, pero las dificultades que encontró y la falta del éxito en que confiaba le hicieron enloquecer. Traslado a su tierra natal, sobrevivió hasta 1567, siendo conocido como «sotte Cleef» (Cleef el loco).

BIBL.: Burchard en «Melanges Hulim de Loo», Paris-Bruselas, 1931, págs. 53-65; M. J. Friedlaender, *Early Netherlandish Painting*, T. IX. Bruselas, 1972; Giorgio T. Faggin, *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florencia, 1968.





Lám. XXVIII, pág. 50

13

13 MIGUEL JOSÉ DE TORRES Y MORALES,  
MARQUÉS DE MATA LLANA

Lienzo. 1,125 × 0,765 m.

Sobre la mesa, un pliego de papel, súplica o memorial, en que se lee: «Al señor Marqués de Matallana, Comendador de Fuente del Moral de la Orden de Calatrava y Ministro Plenipotenciario de S. M. C. en la Corte de Parma».

El retratado fue director del Banco de San Carlos recién creado, pero nombrado «Ministro Plenipotenciario cerca del Serenísimo señor Infante Duque de Parma» en 1783, salió de Madrid para su destino en junio de dicho año. Cuando el Banco decidió disponer los retratos de todos sus directores, fue preciso encargarlo a Parma, y allí se pintó en 1785. Su importe de 2.200 libras fue reembolsado al Marqués —que sin duda hubo de adelantarlos— en febrero de 1786, según documentación que obra en el archivo del actual Banco de España y dio a conocer J. M. Sanz García.

El retrato responde al tipo de retrato «ilustrado» común en Italia en esos años, y del cual son reflejo entre nosotros algún retrato goyesco. La estatua de Minerva que acompaña al retratado, alude, por supuesto, a la inteligencia lo mismo que el libro bellamente encuadernado, que sostiene en la mano izquierda, en gesto displicente y que encontramos con frecuencia en los retratos de aristócratas cultos de Pompeo Batoni, a quien recuerda el tono general de éste, impregnado ya de un cierto neoclasicismo. En Parma, en los años en que Matallana ostenta su cargo de Plenipotenciario de España, son Giuseppe Baldrighi (1723-1803) y Pietro Melchiorre Ferrari (1735-1787) los artistas más estimados, entre aquellos que cultivan el retrato en los medios cortesanos. Este último, que fue nombrado precisamente en 1785 retratista oficial de la corte, podía ser el autor de esta interesante efigie. El hermoso y celebrado retrato del Ministro Du Tillot (Parma. Galleria Nazionale. Inv. 292) una de sus obras más conocidas, muestra ciertas coincidencias con éste, tanto en el modo interno de traducir la mirada, como en el preciso dibujo de las manos, una de las cuales sostiene, como aquí, un libro de bella encuadernación.

BIBL.: J. María Sanz García. *Madrid ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la villa y corte*. Madrid, 1975, págs. 401-402; Catálogo Exposición *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*, núm. 5, Madrid, 1982.

EXP.: *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Banco de España, Madrid, junio-julio, 1982, núm. 5.



Lám. XXIX, pág. 51

14

## PIETRO MELCHIORE FERRARI

Nacido en Parma en 1735, se forma con su padre, Paolo, modesto pintor de devoción, y luego va a Bolonia donde consigue ser discípulo de Vittorio Bigari. De regreso a Roma frecuenta la recién creada Academia de Bellas Artes y conoce a Giuseppe Baldrighi que será desde entonces su verdadero maestro y guía. Obtiene sucesivamente varios premios en los concursos de la Academia los años 1758, 1760 y 1761, siendo, por último, elegido miembro de la propia Academia y profesor de dibujo en la misma. En 1774 es nombrado Académico de honor de la Clementina de Bolonia y en 1785 se le nombra retratista de la Corte parmensa, con la protección del Ministro Du Tillot, del que había hecho el retrato y cuyo palacio decoró.

Cultivó todos los géneros, marcando el paso del mundo rococó a un cierto neoclasicismo mesurado. Murió en Parma en 1787, cuando estaba realizando «Un gran cuadro de la familia del Infante».

BIBL.: Lucía Fornani Schianchi, *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*. Parma, 1979 (páginas 111-122).

## FRANCISCO FOLCH DE CARDONA

14 JOSÉ DE MOÑINO Y REDONDO,  
CONDE DE FLORIDABLANCA

Lienzo. 1,25 × 0,62 m.

Leyenda: «EXCMO. SR. CONDE DE FLORIDABLANCA/ MINISTRO QUE FUE DEL REY CARLOS III».

Aunque este retrato se ha considerado alguna vez obra de Mengs, resulta sumamente problemática la atribución pues, como es sabido, muerto Mengs en 1779, no es posible que aquí realizase un retrato que muestra a Floridablanca en torno a los 60-65 años, es decir que debió pintarse hacia 1787-1792. Si la inscripción es contemporánea del retrato, es preciso pensar también en fecha posterior a 1788, fecha de la muerte de Carlos III y de su cese como ministro.

Quizá pudiera tratarse de una obra de Francisco Folch de Cardona, cuya técnica no está lejos de la tradición de Mengs, aunque interpretada con una cierta dureza. Folch estuvo en relación con la familia Moñino, pues fue director de la Escuela de Dibujo de Murcia y luego, en Madrid, llegó a pintor de corte. El estricto paralelismo con los retratos goyescos puede explicar una cierta semejanza externa de actitud y espíritu, aunque la evidente rigidez y envaramiento nos remite a un artista más limitado, aunque de evidente intensidad en el conocimiento del personaje y en la transmisión directa de su carácter.

BIBL.: *Una visita al Banco de España*, s. p.; Catálogo Exposición *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*, núm. 7, Madrid, 1982.

EXP.: *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Banco de España, Madrid, junio-julio, 1982, núm. 7.



## FRANCISCO FOLCH DE CARDONA

## 15 FRANCISCO DE MOÑINO Y REDONDO

Lienzo. 0,80 × 0,65 m.

Adquirido recientemente (1971). Procede de la familia de los Marqueses de Miraflores que poseyeron también los retratos goyescos de *Floridablanca*, hoy del Banco Urquijo, y de la *Marquesa de Pontejos*, hoy en Washington.

Aunque se ha considerado a veces retrato del Conde de Floridablanca, debe ser en realidad retrato de su hermano Francisco, Marqués consorte de Pontejos, por su matrimonio con María Ana de Pontejos y Sandoval, la retratada por Goya en el citado e inolvidable retrato de 1786, que procede de la misma familia.

La identificación se afirma por el parecido con otro retrato de cuerpo entero —con cartela pintada en que se indica la personalidad del retratado— que fue vendido en el mercado artístico madrileño hace un año, y con el cual coincide plenamente.

La banda que ostenta es la de la Orden de Carlos III, de la cual lleva también la Gran Cruz. La banda permite también fechar el cuadro, pues los colores que muestra —ancha banda celeste con perfiles blancos—, fueron sustituidos por la disposición inversa —banda blanca con perfiles celestes— por R. D. 12-VI-1792. Como la Gran Cruz le fue cedida por su hermano el Conde de Floridablanca y de modo un tanto irregular, en 1789, el lienzo se pintaría entre 1789 y 1792.

La atribución a Goya con que fue adquirido, aunque sugestiva y en cierto modo explicable, dada su genérica semejanza con los retratos goyescos de otros miembros de la nobleza madrileña realizados en torno a 1790, no parece que pueda sostenerse con rigor ante ciertas indudables durezas de ejecución y un evidente tono plano que impide considerarlo de la misma mano que, en 1786, realizara el soberbio retrato de su esposa.

Si se recuerda que Francisco Folch de Cardona había sido Director de la Escuela de Dibujo de Murcia y se hallaba en excelentes relaciones con la murciana familia de Floridablanca, pasando a Madrid precisamente en 1789 bajo su protección, y sobre todo la semejanza de estilo con el retrato de Juan de Piña, obra segura de Folch de Cardona, nos permite atribuírselo con bastante probabilidad.

## FRANCISCO FOLCH DE CARDONA

## 16 JUAN DE PIÑA Y RUIZ

Lienzo. 1,12 × 0,77 m.

Perfectamente documentado por la anotación del pago en el libro Diario del Banco de San Carlos, este lienzo, además de pro-

porcionarnos la imagen de D. Juan de Piña Ruiz, Director del Banco de San Carlos y Comisario de los Reales Ejércitos, es una de las pocas obras seguras del curioso pintor valenciano, que fue en ocasiones rival de Goya y alcanzó el puesto de pintor real junto al gran aragonés.

Pagados 2.200 reales el 15 de octubre de 1788, el retrato es estrictamente contemporáneo de los de Goya, mucho más famosos. Folch de Cardona se muestra un tanto seco, pero no desprovisto de una cierta elegancia lineal y con evidentes condiciones de retratista intenso, capaz de captar la individualidad con rigor. Los elegantes chaleco y casaca, bordados, el gesto «napoleónico» de ocultar la mano derecha en el chaleco, la mano sosteniendo el bastón y el elegante espadín al cinto, dan evidente valor de «estampa de época», elegantemente recortada con el arabesco lineal de su perfil.

BIBL.: J. M. Sanz García, 1975, pág. 402; Catálogo Exposición *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*, núm. 6, Madrid, 1982.

EXP.: *El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. Banco de España. Madrid, junio-julio, 1982, núm. 6.

## FRANCISCO FOLCH DE CARDONA

*Nacido en Valencia, en 1744, de noble familia por parte materna, pues el apellido paterno era Tiller, se formó en la recién creada Academia de San Carlos, y hacia 1780 se instala en Murcia, donde, en 1784, sucede a Salzillo como Director de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica, que había fundado el famoso escultor. En Murcia contrae matrimonio y nacen sus hijos. Hacia 1789 pasa a Madrid, protegido por la familia de Floridablanca, y comienza su actividad para la corte.*

*En 1790, Carlos IV le nombra retratista de Cámara y hay noticias de diversos lienzos de retratos de la familia Real, que no han sido identificados. Falleció el 8 de marzo de 1808.*

*Su pintura, muy mal conocida aún, abarca algún retrato de cierta discreta calidad; frescos en una capilla de la iglesia de Santa María de Gracia, de Cartagena; algún cuadro religioso de tono muy barroco, y el curioso retrato alegórico de Floridablanca, como protector de Murcia, recibiendo los planos del encauzamiento del Segura, que se conserva en el Ayuntamiento de Murcia.*

BIBL.: M. A. Orellana, *Biografía Pictórica Valentina*. Ed. X. de Salas, Valencia, 1967, págs. 471-473; J. L. Morales Marín, *Francisco Folch de Cardona, Director de la Económica Murciana y Pintor de Cámara de Carlos IV*. «Murcia», año III, núm. 11, julio-agosto-septiembre, 1977.



15

Lám. XXXI, pág. 53



16

Lám. XXX, pág. 52





Lám. V, pág. 27

17

## FRANS FRANKEN

## 17 LAS BODAS DE CANÁ

Lienzo, 2,02 × 2,85 m.

Aunque hasta ahora se ha considerado como anónimo flamenco, es pieza importante de algún miembro de la familia Franken, seguramente obra juvenil del más conocido y prolífico de ella, Frans Franken II (1581-1642) muy marcado todavía por los modelos y la técnica de su padre Frans Franken I, o el Viejo. Incluso podría pensarse en obra de este mismo por la desnudez desornamentada de la arquitectura y por el tono aún de severo romanismo de los rostros de las dos figuras protagonistas, Cristo y su Madre, que se repiten en otras composiciones suyas. Parece, sin embargo, más verosímil la primera hipótesis, pues son inconfundibles los rostros menudos, de ojos tratados como puntos de azabache, de los personajes secundarios, así como el lujoso despliegue de aparadores, servicio de mesa y riquísimos jarros de plata de complicado diseño, tan visibles en el primer término.

Aunque, por lo general, los Franken prefirieron los formatos pequeños y la tabla como soporte, existen lienzos de considerables dimensiones análogas a éste. Especialmente significativos, aunque serán seguramente de fecha más tardía que el del Banco, son los lienzos de la serie de escenas de la Catedral de Sevilla, dados a conocer por Díaz Padrón, «Goya», núm. 129 (1975), págs. 168-175) y E. Valdivieso (1978, núms. 482-485), representando algunos de ellos, precisamente, escenas de banquete, las *Bodas de Caná*, la *Cena de Baltasar* y el *Festín de Herodes* (1,48 × 2,27 m. cada uno). Aun cuando la composición de nuestra escena es absolutamente diversa, con Cristo en pie y los espectadores dispuestos de otro modo, los elementos formales son muy próximos, y se hace obligado sostener la atribución, suponiendo que la mayor monumentalidad del lienzo del Banco corresponda a una fecha más temprana, en torno a 1600-1610, cuando el joven Franken cuenta entre veinte y treinta años y se ciñe con fidelidad a los esquemas de su padre.

Es pieza de importancia cuya identificación supone enriquecimiento considerable en el conocimiento de un maestro muy prolífico, pero de calidad desigual a causa seguramente de los muchos oficiales con que contaba el taller en los años de máximo apogeo.

## FRANS FRANKEN II

Nacido en Amberes en 1581, se educa con su padre Frans Franken el Viejo (1542-1616) y viene a ser el más prolífico de la extensa familia de artistas de su apellido. En 1605 ingresa como maestro en la *Guilda de San Marcos* de Amberes, y su carrera se desarrolla en esta ciudad hasta que muere en 1642.

Se especializó en pinturas, por lo general de reducido tamaño con pequeñas figuras de estilo muy vivaz y personal, con asuntos mitológicos o religiosos, alegorías, escenas de género y «cabinets d'amateurs». Con frecuencia colaboró con otros pintores de paisajes, flores e interiores, tales como Jan Brueghel, Peeter Neefs o Joos de Momper, pintando él las figuras. Su obra es muy abundante y tuvo muchos discípulos, colaboradores e imitadores, que repiten sus composiciones, entre ellos sus hijos Jerónimo y Frans Franken III. Cuando éste empieza a pintar con independencia, hacia 1628, el II firma *Den Ouden Franken* (el viejo Franken) para distinguirse de él, pero creando a veces confusión con el verdadero Viejo, su padre, muerto en 1616.

Su estilo, personal y reconocible, presenta personajes muy característicos, de brillantes ojos negros y rostros picudos, ricamente vestidos, por lo general y con afectados gestos.

BIBL.: S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de Cabinets d'amateurs au XVII siècle*, Bruselas, 1957, F. C. Legrand, *Les peintres flamands de genre au XVII siècle*, París-Bruselas, M. Díaz Padrón, *Museo del Prado. Catálogo de la Escuela Flamenca, siglo XVII*, Madrid, 1975.

## VICENTE GINER

## 18 PERSPECTIVA CON PUERTO

Lienzo, 1,19 × 1,82 m.

Fdo.: «Vinc Giner/Val». Angulo inferior derecho.

## 19 PERSPECTIVA CON PÓRTICO Y JARDÍN

Lienzo, 1,19 × 1,82 m.

Adquiridas recientemente, durante mucho tiempo constituyeron el único punto firme para conocer la personalidad artística del pintor, sirviendo como base a otras atribuciones. En la actualidad, se conocen algunas otras obras firmadas que completan lo que aquí se advierte.

Pertenecieron a la colección murciana de los Marqueses de Villamantilla de Perales, de apellido González Conde, emparentados con la familia Estoup, propietaria aún de otras piezas análogas.

Su estilo, composición, colorido y técnica, son testimonio de su formación italiana, que, si no la conociésemos por los documentos, se evidenciarían por las propias obras.

La relación con el arte del pintor bergamasco Viviano Codazzi (h. 1604-1670), maestro reconocido del género de perspectivas arquitectónicas y especialmente ruinas clásicas, es evidente y no sería arriesgado hablar de un conocimiento directo y quizás personal, pues Codazzi vivió y trabajó en Roma desde 1647. Aunque ignoramos la fecha de su llegada a Italia, el documento que da noticia de su presencia en Roma el citado año, habla de que los firmantes eran «residentes en la Corte de Roma, de algunos años a esta parte»,

## VICENTE GINER

Pintor valenciano de la segunda mitad del siglo XVII, especializado en pintura de perspectivas arquitectónicas. Consta documentalmente que en 1680 se hallaba en Roma desde donde, con otros artistas españoles, eleva un memorial al Rey Carlos II solicitando la creación de una Academia Española en Roma. Su estilo parece formado directamente en el estudio de Viviano Codazzi, especialista italiano en el mismo género.



Lám. VII, pág. 29

18



Lám. VI, pág. 28

19



lo que quizás autorice a pensar en contacto directo. En cualquier caso la dependencia estilística es muy concreta. El gusto por los severos pórticos, delineados con precisión, y la inteligente utilización de la luz, con notable sentido atmosférico, enlazan directamente con Codazzi. Giner extrema aún más la simetría de la composición, buscando efectos de riguroso equilibrio de masas y acentuando la disposición frontal de los pórticos, que Codazzi, en ocasiones, ofrecía en escorzo.

Los personajes, de evidente viveza y gracia, responden a unos tipos frecuentes también en el ambiente romano, y son análogos a los que utilizan el sector de los pintores de origen nórdico, especializados en aspectos de la vida popular, es decir, los «bambocciantes». Sin embargo, una cierta rigidez, verticalidad y compostura de las actitudes delatan al devoto del clasicismo, que ha visto y estudiado, sin duda atentamente, las obras del círculo poussiniano.

El hecho de que aparezca en la firma la inscripción VAL puede hacer pensar en que el lienzo esté pintado en Valencia, pero no debe rechazarse por completo la idea de que sea simplemente indicación de la condición de «Valentianus» o «Valentinus» del artista, y que las obras hayan sido pintadas en Roma.

BIBL.: A. Méndez Casal, *Vicente Giner, pintor valenciano del siglo XVII*, «Revista Española de Arte», 1935, págs. 281-285; F. M. Garín y Ortiz de Taranco, *Al margen de dos «perspectivas» de Vicente Giner, pintor valenciano*, «Arte Español», 1950-51, págs. 135-143; M. S. Soria, *Velázquez and the Vedute Painting in Italy and Spain, 1620-1750*; «Arte Antica e Moderna», 1961, págs. 440 y ss.; D. Angulo Íñiguez, *Pintura del siglo XVII*, «Ars Hispaniae», XV, 1971, pág. 326.

#### LUCA GIORDANO Taller

##### 20 ANUNCIACIÓN

Lienzo. 0,48 × 0,38 m.

Considerada en el momento de su adquisición como obra de Maella, es en realidad obra muy próxima a Luca Giordano, cuyos tipos, actitudes y técnica muestra con absoluta evidencia, aunque sin el toque de magistral seguridad de los originales de su mano.

En la pequeña composición, resulta especialmente atractiva la dinámica figura del ángel con el brazo alzado, vestido de amarillo y rojo cálidos procedente de ya remotos modelos venecianos tizianescos que Giordano supo incorporar con habilidad a su repertorio.

Lo más probable es que se trate de obra de su taller o de alguno de los discípulos e imitadores que repiten con evidente habilidad los motivos del maestro. En cualquier caso, es obra muy anterior a la época de Maella, que si bien aprovechó en ocasiones motivos

de la tradición giordanesca, nunca se manifestó tan directamente vinculado al gran maestro italiano.

#### LUCA GIORDANO

*Nacido en Nápoles en 1634, se educa en el taller de Ribera, cuyo tenebrismo rico y pictórico imita con gran habilidad. Extraordinariamente dotado, capaz de mimetizar los estilos ajenos, desde el realismo grave de su maestro hasta el clasicismo rafaelesco o la precisión de los flamencos y con una casi mítica rapidez de ejecución, su evolución es un capítulo fundamental en la historia del barroco. Tras un viaje a Roma, hacia 1650, conoce el arte de Pietro de Cortona, y su admiración por el mundo veneciano se completa con su visita a Venecia hacia 1665, en la que pinta los grandes lienzos para la iglesia de Santa Maria della Salute. En la década de 1680 pinta en Florencia (palacio Medici-Riccardi e Iglesia del Carmine), y, en 1692, viene a España al servicio de Carlos II, para el cual realiza, quizá, lo mejor de su obra (bóvedas de El Escorial, del Casón del Buen Retiro, de la Sacristía de la Catedral de Toledo y centenares de lienzos). Vuelve a su patria en 1702 para morir en 1705.*

*Su personalidad es, sin duda, una de las capitales del barroco decorativo y su influencia fue enorme en el desarrollo de la pintura del siglo XVIII en Italia y España.*

BIBL.: A. Griseri, *Luca Giordano «a la manera di»*, «Arte Antica e Moderna», núms. 13-16, 1961; O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Nápoles, 1966.

#### FRANCISCO DE GOYA

##### 21 JOSÉ DE TORO Y ZAMBRANO

Lienzo. 1,12 × 0,78 m.

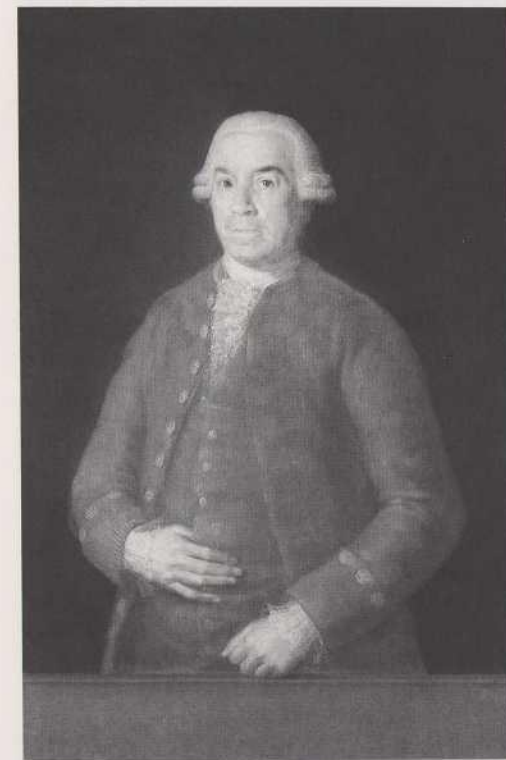
Don José de Toro y Zambrano era diputado de la nobleza del reino de Chile y fue director del Banco de San Carlos por el estamento noble. Su retrato fue el primero de los que Goya realizó para el Banco, seguramente por insinuación o gestión de su amigo Juan Agustín Ceán Bermúdez, a la sazón oficial de la Secretaría del Banco. Aunque la documentación no nombra a Goya es, evidentemente, obra suya y a este lienzo se refiere un asiento en el folio 208 del tomo XXIV del libro de la Dirección de Giro Diario, correspondiente al 13 de abril de 1785, donde consta: «Pagado a D<sup>n</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez por el coste y gasto del retrato de D. Josef del Toro que mandó hacer de orden de la Junta de Dirección según cuenta que presentó... R(eales) v(ellón) 2.328».

Es, sin duda, uno de los mejores de la serie, con un rostro de extraordinaria intensidad y viveza, resuelto con una soberana maestría en su reducida gama de color. Un torpe repinte —por fortuna levantado con la restauración prudente, pero visible en viejas



20

Lám. XIX, pág. 40



21

Lám. XXXIII, pág. 55





Lám. XXXIV, pág. 56

22

fotografías— le incorporó la Cruz de Carlos III que le fue concedida años después de realizado el retrato. El antepecho sobre el que parece apoyar la mano se destinaba, seguramente, a recibir una inscripción, nunca realizada, pero análoga a la que aparece en otros retratos de la época.

BIBL.: Tormo, Barcelona, 1900, pág. 591 y Madrid, 1902, pág. 207; *Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos*. Madrid, 1902, núm. 418; Loga, V. von, Berlín, 1903, pág. 205, núm. 345; Lafond, París, 1902, pág. 140, núm. 234; Calvert, Londres, 1908, lám. 104; Beruete, Madrid, 1916, págs. 19-20, núm. 82; *Colección de 449 reproducciones de cuadros... de Goya*. Madrid, Edit. Calleja, 1924, fig. 47; Mayer, Barcelona, 1925, núm. 436; García de Valdeavellano, Luis, Madrid, 1928, págs. 56-65; Galvarriato, Juan Antonio, Madrid, 1932, págs. 305-307; *La Colección del Banco de España, «Vértice»*. Madrid, 1940, núms. 30-31; Eyzaguirre, Jaime, Madrid, 1946, núm. 26, págs. 903-904; Desparmet Fitz-Gerald, París, 1950, II, núm. 317; Martin Méry, Gilberte, Burdeos, 1951, núm. 8; *Museo del Prado. Goya, julio 1951*. Madrid, 1951, núm. 5; Sánchez Cantón, Madrid, 1951, pág. 32; *Catálogo del Pabellón Español en la Exposición Bienal de Venecia*. Venecia, 1952, núm. 24; *Kunsthalle Basel. Goya. Gemälde, Zeichnungen. Graphik. Tapisserien*, Basilea, 1953, núm. 3; *Festival Internacional de Granada. Exposición Goya*. Granada, 1953, núm. 88; Baldasano, Madrid, 1959, pág. 209; Gudiol, 1970, núm. 163; Gassier-Wilson, 1970, núm. 223; Rita de Angelis, Milán, 1974, núm. 175; Sanz García, 1975, pág. 401; Salas, Madrid, 1979, pág. 111; Torralba Soriano, Zaragoza, 1980, pág. 39.

EXP.: Madrid, 1900; Burdeos, 1951; Madrid, 1951, núm. 5; Venecia, 1952; Madrid, 1946, 1951, 1953; Granada, 1955; Madrid, 1961, número XXI; Madrid, 1980, núm. 607; Madrid, 1982, núm. 8; Madrid, 1983, núm. 5.

## FRANCISCO DE GOYA

### 22 FRANCISCO JAVIER DE LARRUMBE

Lienzo. 1,13 × 0,77 m.

El retratado, Director honorario del Banco de San Carlos, fue Comisario de los Reales Ejércitos y Caballero de la Orden de Santiago.

El retrato, de notable calidad, aunque un poco rígido en su disposición, fue pagado a Goya el 15 de octubre de 1787, según consta en el asiento del folio 463 del tomo XXVI de la Dirección del Giro Diario del Banco, en el que se lee: «Rvn. 2.200 pagados al pintor Francisco de Goya como sigue: Rvn. 2.000 por el retrato que ha sacado de D. Francisco Xabier de Larrumbe, Director honorario que fue de la Dirección de Giro del Banco Nacional, 200 que ha pagado por el dorado del marco para el mismo retrato según recibo de este día. Rvn. 2.200».

BIBL.: *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid, 1900, núm. 22; Tormo, Barcelona, 1900, pág. 591 y Madrid, 1902, pág. 207; *Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos*.



Lám. XXXVI, pág. 58

23

Madrid, 1902, pág. 70, núm. 413; Lafond, París, 1902, pág. 131, núm. 149; Loga, Berlín, 1903, pág. 199, núm. 265; Beruete, Madrid, 1916, pág. 20, núm. 86; *Colección de 449 reproducciones de cuadros... de Goya*. Madrid, Edit. Calleja, fig. 78; Mayer, Barcelona, 1925, núm. 328; García de Valdeavellano, Madrid, 1928, págs. 56-65; Galvarriato, Madrid, 1932, págs. 305-307; *La colección artística del Banco de España. «Vértice»*. Madrid, 1940, núms. 30-31; Desparmet Fitz-Gerald, París, 1950, II, núm. 325; Sánchez Cantón, Madrid, 1951, pág. 37; *Festival Internacional de Granada. Exposición Goya*. Granada, 1955, núm. 94; Baldasano, 1959, página 208; Gudiol, 1970, pág. 243; Gassier-Wilson, 1970, págs. 63-64, núm. 227; Rita de Angelis, 1974, núm. 217; Sanz García, 1975, pág. 401; Salas, 1979, pág. 112; Torralba Soriano, 1980, pág. 39.

EXP.: Madrid, 1900, núm. 22; Granada, 1955, núm. 94; Madrid, 1961, núm. XX; Madrid, 1982, núm. 10; Madrid, 1983, núm. 6.

## FRANCISCO DE GOYA

### 23 VICENTE ISABEL OSORIO DE MOSCOSO Y FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, CONDE DE ALTAMIRA

Lienzo. 1,77 × 1,08 m.

Don Vicente Isabel Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba, conde de Altamira y Marqués de Astorga, fue uno de los directores iniciales del Banco de San Carlos, en representación de la nobleza. Es este retrato el primer contacto que sostiene con Goya, que luego pintaría a otros miembros de su familia: su esposa María Ignacia Álvarez de Toledo, con su hija en brazos (Nueva York, Colección Lehman) y a su hijo, niño, Manuel Osorio, señor de Gines (Nueva York, Metropolitan Museum), en lienzos de superior calidad, especialmente el del niño, uno de los más bellos del pintor, y quizá una de las obras maestras del retrato infantil.

Sin embargo, éste no resulta atractivo y ha sido con frecuencia desdeñado. La actitud del retratado, con las piernas cortas y la desdichada rigidez del brazo izquierdo, mal encajado sobre la mesa, que resulta excesivamente alta, produce una sensación incómoda y mezquina, que apenas se compensa con la belleza del color que tiene algunas delicadezas notables, pero responde sin duda a la más absoluta verdad, pues Lady Holland dice que el conde era «notable por lo bajo de su estatura» y Lord Holland aún extrema más la descripción diciendo que era «el hombre más pequeño que he visto nunca en sociedad, y más chico que alguno de los enanos que se exhiben pagando». Sin duda esa sensación incómoda que el retrato transmite, dulcifica, sin embargo, esa condición deforme del retratado, y debió complacer al Conde, ya que, como sabemos, encomendó a Goya el año siguiente retratos de su familia.

Se pagó, juntamente con el de Carlos III y el del Marqués de Tolosa, el 29 de enero



de 1787, percibiendo Goya por ellos 10.000 reales de vellón, según consta en el epígrafe de Gastos Generales, en el asiento del folio 65, Tomo XXVI, en la Dirección del Giro Diario del Banco de San Carlos.

BIBL.: *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid, 1900, núm. 24; Tormo, Barcelona, 1900, pág. 591 y Madrid, 1902, pág. 207; *Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos*. Madrid, 1902, núm. 427; Lafond, París, 1902, pág. 123, núm. 69; Loga, Berlín, 1903, pág. 192, núm. 170; Beruete, Madrid, 1916, pág. 20, núm. 83; Calvert, Londres, 1908, núm. 30; *Colección de 449 reproducciones de cuadros de Goya*. Madrid, Edit. Calleja, 1924, fig. 57; Mayer, Barcelona, 1925, núm. 200; García de Valdeavellano, Madrid, 1928, págs. 56-65; Galvarriato, Madrid, 1932, págs. 305-307; *La colección artística del Banco de España*. «Vértice», Madrid, 1940, núms. 30-31; Desparmet Fitz-Gerald, París, 1950, II, núm. 304; Sánchez Cantón, Madrid, 1951, pág. 37; *Festival Internacional de Granada. Exposición Goya*. Granada, 1955, núm. 95; Baldasano, 1959, pág. 210; Gudiol, 1970, núm. 212; Gassier-Wilson, 1970, págs. 63-64, núm. 225; Rita de Angelis, 1974, núm. 212; Sanz García, 1975, pág. 401; Salas, 1979, pág. 111; Torralba Soriano, 1980, pág. 39.

EXP.: Madrid, 1900; Granada, 1955; Madrid, 1961, núm. XXIV; Londres, 1963-64, núm. 63; Madrid, 1982, núm. 11; Madrid, 1983, núm. 7.

## FRANCISCO DE GOYA

### 24 CARLOS III

Lienzo. 1,97 × 1,12 m.

Goya cobró por este lienzo —y los del Conde de Altamira y el Marqués de Tolosa— 10.000 reales de vellón el 29 de enero de 1787, según consta en el asiento del folio 65 del tomo XVI de la Dirección del Giro Diario del Banco Nacional de San Carlos, en el Archivo del Banco de España.

El Rey fallecería en diciembre del año siguiente (1788). No puede por lo tanto tratarse de retrato póstumo, como creía Beruete, ni parece posible que, como supone Xavier de Salas, se trate de un retrato pintado con considerable anterioridad y cedido al Banco en esta ocasión.

Aunque el rostro se relaciona muy directamente con el que muestra el retrato de Mengs, tantas veces copiado, consta que Goya había visitado personalmente al Rey en varias ocasiones, y aunque se sirviera del modelo de Mengs o de la estampa de Camarón —como ha sugerido Gudiol— parece indudable que en este lienzo, con destino oficial, hubo de insistir en cuestiones de parecido y de dignidad, y habría de recurrir a su propio recuerdo directo. El aspecto cetrino se deberá, como tantas veces se ha dicho, a que efectivamente el rostro del Monarca se hallaba curtido por su continuada actividad de cazador y los rasgos que pueden parecernos caricaturizados y trazados con cierta dureza,

responden sin duda a lo que sabemos del Monarca y nos transmiten otros retratos quizá más aduladores.

Goya, en 1786, era ya Académico y Teniente Director de la Academia, así como retratista prestigioso. Por ello no deja de sorprender una cierta desmaña en la figura, plantada con evidente torpeza, aunque el efecto de color resulte grato a pesar del oscurecimiento general de la tela por haber trepado la preparación roja que Goya solía usar en esos años. Pero, a pesar de todo, no parece que sea necesario considerarlo de fecha muy diversa y anterior a los otros retratos que se le pagan en el mismo año.

Son relativamente frecuentes en Goya esas desigualdades de calidad en lienzos próximos en fecha, y siempre resultan perjudicados en estas caídas de nivel los lienzos de más compleja composición y más ambiciosa intención, frente a los retratos de más íntima aproximación al personaje, como es en este caso el del Marqués de Tolosa o habría sido, año y medio antes, el de don José de Toro y Zambrano.

BIBL.: Loga, Berlín, 1903, núm. 95; Beruete, Madrid, 1916, págs. 13 y 20, núm. 13; Mayer, Barcelona, 1925, núm. 102; García de Valdeavellano, Madrid, 1928, págs. 56-65; Galvarriato, Madrid, 1932, págs. 305-307; *La colección artística del Banco de España*, «Vértice», Madrid, 1940, núms. 30-31; Sánchez Cantón, Madrid, 1951, pág. 37; *Festival Internacional de Granada. Exposición Goya*. Granada, 1955, núm. 92; Lafuente Ferrari, 1953, pág. 406; Baldasano, 1956, págs. 205-206; Gassier-Wilson, 1970, págs. 63-64, núm. 224; Gudiol, 1970, pág. 267, núm. 213, figs. 303, 304; Rita de Angelis, Milán, 1974, núm. 210; Sanz García, 1975, pág. 401; Salas, 1979, pág. 112; Torralba Soriano, Zaragoza, 1980, pág. 39.

EXP.: Granada, 1955; Madrid, 1961, núm. XI; Madrid, 1982, núm. 9.

## FRANCISCO DE GOYA

### 25 FRANCISCO DE CABARRÚS, CONDE DE CABARRÚS

Lienzo. 2,10 × 1,27 m.

Don Francisco Cabarrús, luego Conde de Cabarrús (1752-1810), fue personalidad importante e influyente en el mundo financiero del reinado de Carlos III. Francés de nacimiento, luego nacionalizado español, fue hombre de confianza de Floridablanca para asuntos económicos, e intervino decisivamente en la fundación del Banco de San Carlos y de la Compañía de Comercio de Filipinas, desempeñando la cartera de Hacienda. La Revolución Francesa precipitó su caída y destierro.

Por el presente retrato se pagaron 4.500 reales de vellón «a Francisco de Goya por la pintura de cuerpo entero del señor D. Francisco Cabarrús» el 21 de abril de 1788, según consta bajo el epígrafe de Gastos Generales



24

Lám. XXXII, pág. 54



25

Lám. XXXVII, pág. 59





Lám. XXXV, pág. 57

26

en el folio 172 del tomo VII del Borrador del Diario del Banco Nacional de San Carlos, en el Archivo del Banco.

Aunque no es una de las obras más afortunadas de su autor, es interesante señalar, como se ha hecho repetidas veces, que Goya parece aquí recoger de modo manifiesto sugerencias velazqueñas en el tratamiento del fondo, sin ninguna referencia espacial de tipo geométrico, y consiguiendo sin embargo como Velázquez en el Pablillo de Valladolid, una sensación de sólido afianzamiento sobre el suelo, con sólo recursos luminosos.

El color verdoso con reflejos amarillos de la casaca y calzón, resulta también de evidente audacia y maestría, aunque el rostro, un tanto inexpresivo —quizá era así el retratado— no alcance ni de lejos, la poderosa intensidad de otros lienzos goyescos.

BIBL.: *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid, 1900, núm. 23; Tormo, Barcelona, 1900, pág. 591 y Madrid, 1902, pág. 207; *Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos*. Madrid, 1902, núm. 429; Lafond, Paris, 1902, pág. 125, núm. 85; Loga, Berlin, 1903, pág. 193, núm. 184; Calvert, Londres, 1908, lám. 105; Beruete, Madrid, 1916, pág. 20, núm. 85; *Colección de 449 reproducciones de cuadros... de Goya*. Madrid, Edit. Calleja, 1924, fig. núm. 56; Mayer, Barcelona, 1925, núm. 220; García de Valdeavellano, Madrid, 1928, págs. 56-65; Galvarriato, Madrid, 1932, págs. 305-307; *La colección artística del Banco de España, «Vértice»*, Madrid, 1940, núms. 30-31; Desparmet Fitz-Gérald, París, 1950, II, núm. 326; Sánchez Cantón, Madrid, 1951, pág. 32; Martin Méry, Gilberte. Burdeos, 1951, núm. 12; *Museo del Prado. Goya*. Madrid, 1951, núm. 7; *Catálogo del Pabellón Español, en la Exposición Biental de Venecia*, 1952, núm. 23; *Festival Internacional de Granada. Exposición Goya*. Granada, 1955, núm. 91; Baldasano, 1959, pág. 211; Gudiol, 1970, núm. 249; Gassier-Wilson, 1970, pág. 61, núm. 228; Rita de Angelis, 1974, núm. 223; Sanz García, 1975, pág. 401; Salas, 1979, pág. 112; Torralba Soriano, Zaragoza, 1980, pág. 39.

EXP.: Madrid, 1900; Burdeos, 1951; Madrid, 1928; Venecia, 1952; Granada, 1955; Madrid, 1961, núm. XXXIX; Londres, 1963-64, núm. 64; Madrid, 1980, núm. 118; Madrid, 1982, núm. 13; Madrid, 1983, núm. 9.

#### FRANCISCO DE GOYA

##### 26 MIGUEL FERNÁNDEZ DURÁN, MARQUÉS DE TOLOSA

Lienzo. 1,12 × 0,78 m.

Don Miguel Fernández Durán, Marqués de Tolosa, Caballero de Calatrava y Mayordomo de Semana de S.M., fue Director del Banco de San Carlos.

El retrato, abonado a Goya, juntamente con el de Carlos III y el Conde de Altamira, el 29 de enero de 1787, es excelente ejemplo del tipo de retrato más íntimo y directo em-

parentado con el de D. José del Toro y Zambrano, quizás el mejor de la serie.

La inteligencia del personaje y su mirada intensa e inquisitiva da vivacidad al retratado, a pesar de una cierta sequedad en la ejecución de la casaca y sus bordados. Gudiol ha señalado la existencia de una réplica o copia antigua, conocida sólo por fotografía, que pasó por el Servicio de Recuperaciones en 1936 y de la que no hay noticias posteriores.

BIBL.: *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, 1900, núm. 25; Tormo, Barcelona, 1900, pág. 591 y Madrid, 1902, pág. 207; *Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos*. Madrid, 1902, núm. 417; Lafond, Paris, 1902, pág. 138, núm. 221; Calvert, Londres, 1908, lám. 101; Loga, Berlin, 1903, pág. 205, núm. 334; Beruete, Madrid, 1916, pág. 20, núm. 84; *Colección de 449 reproducciones de cuadros... de Goya*. Madrid, Edit. Calleja, 1924, pág. 215; Mayer, Barcelona, 1925, núm. 435; García de Valdeavellano, Madrid, 1928, págs. 56-65; Galvarriato, Madrid, 1932, págs. 305-307; *La Colección artística del Banco de España, «Vértice»*, Madrid, 1940, núms. 30-31; Desparmet Fitz-Gérald, París, 1950, II, núm. 320; Sánchez Cantón, Madrid, 1951, pág. 37; *Festival Internacional de Granada. Exposición Goya*. Granada 1955, núm. 93; Baldasano, 1959, pág. 212; Gudiol, 1970, pág. 211; Gassier-Wilson, 1970, págs. 63-64, núm. 226; Rita de Angelis, 1974, núm. 212; Sanz García, 1975, pág. 401; Salas, 1979, pág. 111; Torralba Soriano, 1980, pág. 39.

EXP.: Madrid, 1900; Granada, 1955; Madrid, 1961, núm. XXV; Madrid, 1982, núm. 12; Madrid, 1983, núm. 8.

#### FRANCISCO DE GOYA

Taller

##### 27 CARLOS IV

Lienzo. 1,08 × 0,81 m.

Se trata indudablemente de una invención de Goya seguramente de 1789, con ocasión de la proclamación de Carlos IV, el 17 de enero de dicho año. Para las varias fiestas celebradas con aquella ocasión y a lo largo del año, así como para infinidad de edificios públicos y casas de nobles se realizaron parejas de retratos de Carlos IV y María Luisa, en buena parte conservados, que reproducen la invención de Goya, repetida en su taller con mayor o menor intervención del maestro.

Salas ha recordado que en la noche del 23 de septiembre de 1789 hubo en Madrid gran fiesta con iluminaciones y adorno de fachadas que llegaron a modificar por entero su apariencia, incluyendo algunos retratos de los nuevos soberanos. Entre ellos destacaban los de la Casa de los Duques de Híjar, la Casa de Correos y la del Conde de Campomanes. Los de esta última casa, rectangulares, deben ser los que hoy guarda la Real Academia de la Historia. De los otros no hay noticia segura.



Lám. XXXVIII, pág. 60

27



Este retrato del Banco, cuyo rico marco dorado y tallado y con cartela es sin duda el original, parece que se concibió desde su origen con formato ovalado tal como parece demostrar la modificación de la posición del brazo derecho respecto a los restantes ejemplares conocidos. Quizás incluso lo forzado de la colocación en primer término de la corona y el escorzo del brazo estén pensados para ser visto el lienzo de abajo a arriba, lo que corroboraría la hipótesis de que sea cuadro para decoración festiva.

La cabeza es, con mucho, la parte más viva, fresca y nábil de todo el lienzo, permitiendo aceptar la hipótesis de una directa participación del propio Goya en su ejecución.

Es muy probable que exista en alguna parte un lienzo oval, compañero, con la efigie de María Luisa.

## FRANCISCO DE GOYA

*Nacido en la villa zaragozana de Fuendetodos en 1746 y muerto en Burdeos en 1828, es Goya, sin duda alguna, la personalidad capital del arte español en los dos siglos que pisa su larga vida, y uno de los más ricos de toda la historia universal del Arte.*

*Discípulo de un modesto pintor local, José Luzán y tras dos intentos fallidos por obtener beca de la Academia de San Fernando madrileña para pasar a Italia, lo hace por fin a sus expensas y en 1771 estaba en Roma, aunque se ignora la fecha exacta de su partida. En 1772 está en Zaragoza trabajando para la iglesia del Pilar y casa con la hermana de Francisco Bayeu, pintor ya de cierta estimación en los ambientes de la corte madrileña. La protección de su cuñado le abrió seguramente camino en Madrid, donde se instala en 1775, trabajando asiduamente para la Real Fábrica de Tapices desde entonces hasta 1792. Simultáneamente, se inicia su carrera de retratista en los ambientes de la burguesía ilustrada del Madrid progresista. Sus amigos escritores (Moratín, Meléndez Valdés), arquitectos (Ventura Rodríguez, Villanueva), o políticos (Jovellanos, Saavedra), le abren las puertas de la nobleza y las duquesas de Alba y de Osuna le dispensan su protección. Académico de San Fernando desde 1780 y pintor del Rey desde 1785, su prestigio crece y en 1789 se le nombra Pintor de Cámara, el mismo año en que estalla la Revolución Francesa, cuya resonancia dramática arrastró a alguno de sus amigos «liberales» y prerrevolucionarios. Una enfermedad en 1793 le deja sordo por completo y su carácter se ensombrece, a la par que su arte —introvertido y crítico— comienza una evolución en dirección expresionista, apasionada y dramática, de una sorprendente modernidad precursora.*

*La Guerra de la Independencia, con su brutalidad y su sin sentido, le golpea aún más y su personalidad, desgarrada entre sus ideales progresistas filofranceses y su humano y patriótico sentido popular, produce tanto en pintura como en grabados (Los desastres de la guerra), imágenes geniales de validez universal, como gritos*

*contra la ciega e irracional violencia de la guerra. El regreso de Fernando VII y la dura represión contra los liberales que se desencadena —con el intermedio de los años 1820-23— y arrastra tantas de las cosas en que confiaba, le llevaron a un exilio discreto, estableciéndose en Burdeos tras una visita a París. Allí moriría, realizando en los últimos años de su vida un conjunto de obras de audacísima técnica y espíritu renovador que hace de él una avanzada del romanticismo que se iniciaba y un precursor de los futuros expresionismos y también descubridor de la vida subconsciente de ciertos aspectos del surrealismo. Como retratista, su obra es una de los más altos logros de toda la historia de la pintura universal, con imágenes de una profundidad de observación y una precisión a veces inigualable.*

BIBL.: A. de Beruete y Moret, *Goya, pintor de retratos*. Madrid, 1916; A. de Beruete y Moret, *Goya, composiciones y figuras*. Madrid, 1917; J. Gudiol, *Goya. Biografía, estudio analítico y Catálogo de sus pinturas*. Barcelona, 1970; P. Gassier y J. Wilson, *Vie et oeuvre de Francisco Goya*. París, 1970 (Ed. española, 1972).

## JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

## 28 CERES

Lienzo. 2,20 × 1,49 m.

Firmado en un pequeño papel en la parte inferior derecha: «Juan van der Hamen y León fat. 1620».

Obra absolutamente capital en la obra de su autor e incluso en la pintura española de su tiempo y de este género. Se ha supuesto que pueda ser pareja de la *Flora* del Prado, compuesta de modo análogo aunque en disposición simétrica especular, lo que haría muy probable su disposición hermanados. Sin embargo, el hecho de que la firma del lienzo del Prado sea 1627 y sus proporciones algo diferentes (2,19 × 1,11 m.) hacen difícil la hipótesis, aun cuando cabe suponer que existiesen series o parejas análogas de fechas diversas y que al hilo del azar, no se hayan conservado completas sino descabaladas. El tema de *Ceres* es representación habitual del Verano, como *Flora* lo es de la Primavera.

En el lienzo coexisten los elementos más característicos del estilo del pintor. La disposición general, el modelo femenino e, incluso, el tratamiento del fondo del paisaje, son indudablemente flamencos, y deben mucho a la tradición de fines del siglo XVI y a las primeras obras rubenianas visibles en la Corte. Por otra parte, los efectos de intenso contraste luminoso, con sombras muy marcadas y tratamiento rotundo del volumen, emergiendo iluminado sobre fondo oscuro, derivan claramente del naturalismo tenebrista caravaggiesco, del cual es Van der Hamen uno de los primeros y más evidentes seguidores en España.

Dado lo temprano de su fecha, es obra de singular importancia y habrá que ver en ella una de las primeras y más afortunadas formulaciones de un tipo que culmina en la *Flora*



28

Lám. IX, pág. 31

del Prado, pero que tuvo otros ejemplares como los lienzos que figuraron en la colección del Marqués de Leganés en 1655 (López Navio, 1962, págs. 229-230), y pasaron luego por el mercado anticuario madrileño (Galería Legar, 1971), en los cuales Van der Hamen parece más fiel a los modelos rubenianos.

BIBL.: Martín S. Soria, 1969, pág. 235; A. E. Pérez Sánchez, *Caravaggio y el naturalismo español*, 1973, apud núm. 69; *Una visita al Banco de España*, Madrid, 1974, s. p.; R. Triadó, 1975, pág. 61, núm. 37.

## JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

## 29 BODEGÓN DE FRUTAS Y DULCES

Lienzo. 0,84 × 1,04 m.

Aunque la carencia de firma y alguna aparente debilidad en el tratamiento haya hecho pensar que se trate de obra de taller, hay en



29

Lám. VIII, pág. 30





Lám. XI, pág. 33

30

este interesante lienzo elementos de calidad suficiente para considerarlo obra de la mano del maestro.

Magistrales son los dos grupos de dulces sobre los fruteros laterales, idénticos en ejecución a los de otras obras firmadas y fechadas con toda precisión, así como el gran frutero de bronce dorado, de rica decoración. Este frutero es casi idéntico al que figura en otro bodegón, firmado y fechado en 1623, que fue de la Colección madrileña Ceballos y luego pasó por el comercio neoyorkino, lo que permite, quizás, considerar éste de la misma fecha o, al menos, muy próxima.

No es extraño ver repetir motivos al pintor. La belleza de alguno de sus logros forzarían su éxito y los encargos, en muchas ocasiones, exigían la repetición de motivos por expreso deseo de quienes los encargaban.

El lienzo perteneció al Marqués de Moret y fue vendido por sus descendientes al Banco en 1967.

BIBL.: *Una visita al Banco de España*, 1970, s. p.; R. Triadó, 1975, pág. 51, núm. 18; *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, 1983-84, pág. 54.

EXP.: Madrid, 1983-84, núm. 23.

#### JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

##### 30 BODEGÓN DE FRUTAS Y CAZA

Lienzo. 0,71 × 1,23 m.

Pareja del siguiente, firmado, lo que explica la falta de firma en éste ya que es muy frecuente que de dos lienzos concebidos como conjunto, sólo vaya firmado uno de ellos.

En éste, los elementos, la técnica y la disposición son muy característicos. El riguroso y casi ritual principio de simetría, tan caro a Van der Hamen especialmente en las obras fechadas hacia 1623, se repite aquí, como en la pareja, de modo extraordinariamente sutil, por un sistema de compensaciones visuales, riguroso y flexible a la vez. Recuérdese que se ha señalado (Sterling) cómo este sometimiento de la naturaleza muerta —género vulgar e inferior en la jerarquía de los géneros pictóricos del siglo XVII, a la disciplina matemática de orden y razón, que la simetría implica, no es sino un consciente deseo de ennoblecimiento de esta actividad, de impregnarla de cierto nervio de razón y de disciplina intelectual que lo dignificase. No es extraño que Van der Hamen, tan ligado al círculo intelectual de poetas y letrados, a través de su hermano Lorenzo, centrara su atención sobre ello.

Desde el punto de vista del color, el sutil refinamiento de contrastar el verde brillante del frutero central, velado por los apliques dorados con las tonalidades más cálidas de la carne y de los frutos, haciendo resonar verdes de otra gama en las hojas, las uvas y el cuenco cerámico, muestra toda su maestría.



Lám. X, pág. 32

31

BIBL.: *Una visita al Banco de España*, 1970, s. p.; R. Triadó, 1975, pág. 52, núm. 20; *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, 1983-84, pág. 55.

EXP.: Madrid, 1983-84, núm. 25.

#### JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

##### 31 BODEGÓN DE COCINA

Lienzo. 0,71 × 1,23 m.

Fdo.: «Ju de Ban... h... fet».

Muy perdido y rehecho.

Compañero del anterior y, como él, ejemplo excelente del sistema de composición basado en el principio de simetría, de sutiles compensaciones. En este caso y en contraste con el lienzo anterior, los objetos se ordenan en torno a un vacío central, cuya concavidad define el rico frutero cerámico, manierista aún, como eran, sin duda, las piezas de mayor estimación en las colecciones de los poderosos en los primeros años del siglo XVII. Esa riqueza contrasta con la crasa opulencia de los embutidos, la pieza de carne y el gran pez que cuelgan de la parte superior. La mancha blanca del cardo, a la derecha, se equilibra con las cajas de dulces y la orza de vidrio con guindas en almíbar.

Evidentemente, tanto este lienzo como el compañero, han sufrido por limpiezas y restauraciones excesivas y presentan zonas de superficie muy maltratadas. Pero son piezas singulares de las que no se conocen otros ejemplares y completan singularmente la personalidad de su autor.

BIBL.: *Una visita al Banco de España*, 1970, s. p.; R. Triadó, 1975, pág. 51, núm. 19; *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, 1983-84, pág. 55.

EXP.: Madrid, 1983-84, núm. 24.

#### JUAN VAN DER HAMEN Y LEÓN

Nacido en Madrid en 1596, de padres flamencos, y muerto en la misma ciudad en 1631, es Van der Hamen figura de primer orden en el primer naturalismo madrileño, tanto en los cuadros de naturaleza muerta, género en el cual es sin duda uno de los maestros fundamentales, como en la pintura de composición, en la cual (lienzos del convento de la Encarnación de Madrid) ha dejado algunos interesantes ejemplares de precoz tenebrismo. Como bodegonista, se han señalado a veces relaciones dudosas o poco convincentes con las naturalezas muertas flamencas, pero sus obras más maduras señalan el conocimiento y el estudio de los bodegones de Sánchez Cotán y probablemente, en los de fecha más tardía, hay ya un seguro estudio del mundo italiano post-caravaggiesco, probablemente a través de Crescenci, en España desde 1616, y de obras de Bonzi, presentes en colecciones españolas.

Su importancia en la evolución del género debió ser muy grande, y no dejó de ejercer su influencia



en los artistas de las generaciones inmediatamente posteriores.

BIBL.: W. Jordán, *Juan Van der Hamen*, «Ann Arbor», Michigan, 1967; Joan Ramón Triadó, *Juan Van der Hamen, bodegonista*, «Estudios Pro Arte», núm. 1, Barcelona, 1975.

# MARIANO SALVADOR MAELLA Taller

## 32 CARLOS IV, PRÍNCIPE DE ASTURIAS

Lienzo. 1,59 × 1,15 m.

## 33 MARÍA LUISA DE PARMA, PRINCESA DE ASTURIAS

Lienzo. 1,59 × 1,15 m.

Compañeros de Carlos III con armadura, serán, como él, los encargados en 1782 a Maella y realizados en su taller, probablemente por Andrés Ginés de Aguirre.

Tras ser atribuidos a Mengs, bajo cuyo nombre figuran en los inventarios del Banco en 1847, se han considerado en los últimos años como obras de Luis Paret, olvidando que en el informe de 1868 se atribuían ya a Maella, quizá por conocimiento del documento de encargo, repetidamente citado.

Se conservan varios ejemplares iguales de esta pareja de retratos. Los más conocidos son los del Museo de Bilbao, considerados de Paret (Osiris Delgado, *Paret y Alcazar*, 1957, figs. 81-82), y los que fueron de la Colección Navas de Madrid, que Beruete y Mayer consideraban de Goya.

El retrato de María Luisa, aunque deriva con evidencia, en la actitud y posición de manos, del pintado por Mengs en 1765 (Museo del Prado), puede hermanarse en técnica y carácter con los que habría de hacer Maella pocos años más tarde, hacia 1785, de la Infanta Joaquina niña, hija precisamente de Carlos IV y María Luisa. El tratamiento del cabello, el modo de dibujar las manos y el tono general de la composición y del traje se hermanan con los retratos de la infanta, que con cierto tono más frío en el color —que es lo que sin duda hizo pensar en Paret— y que lo diferencia de Maella.

El retrato del joven Carlos IV no responde a ningún prototipo conocido de Mengs, pero su semejanza, a pesar del tono más íntimo, con los que años más tarde realiza el pintor valenciano en un tono más oficial y solemne (Palacio de Pedralbes, en Barcelona, y Academia de San Carlos, de México), permite asegurar que se concibieron en su taller, aunque la mano sea, como el documento dice, la de un hábil colaborador.

BIBL.: Catálogo Exposición *El Banco de España. Dos siglos de historia, 1782-1982*. Madrid, 1982.

EXP.: *El Banco de España. Dos siglos de historia, 1782-1982*. Banco de España, junio-julio, 1982, núms. 2 y 3.

## MARIANO SALVADOR MAELLA

Hijo de un modesto pintor valenciano de su mismo nombre, nació en Valencia en 1739, pasando aún niño a Madrid donde fue discípulo destacado de la recién creada Academia de San Fernando, obteniendo premios y distinciones. En 1759, tras un fallido intento de pasar a América en busca de fortuna, fue a Roma por sus propios medios, pidiendo desde allí a la Academia una ayuda extraordinaria, que le fue concedida y le permitió completar su educación en el ambiente romano preneoclásico. A su regreso a España en 1764 fue elegido miembro de la Academia de San Fernando entrando en la órbita de Mengs, que le protege y ayuda. Trabaja para la Real Fábrica de Tapices, orientando el trabajo de otros artistas más jóvenes, y en 1774 obtiene el puesto de Pintor de Cámara. Su carrera oficial progresa con cierta rapidez: Teniente Director de Pintura de la Academia en 1782, Director de Pintura en 1794, Director General de la misma en 1795 y primer pintor del Rey en 1799, a la vez que Goya. Durante la invasión de Napoleón aceptó condecoraciones y premios, lo que determinó su depuración al regreso de Fernando VII, aunque se le concedió, «por vía de limosna», una pensión vitalicia. Murió en 1819. Su personalidad, seguramente una de las más interesantes de su tiempo, sólo ahora empieza a conocerse y estudiarse adecuadamente, víctima del general desdén por los preciosismos dieciochescos y aplastado, a los ojos de los críticos, por la genial personalidad de Goya. Su arte brilla sobre todo en sus dibujos y en sus centelleantes bocetos, donde sobrevive todavía una considerable porción de la tradición barroca y del gusto rococó de su juventud romana. En las obras de gran formato y especialmente en los grandes frescos decorativos (Colegiata de la Granja, 1772; Capilla de El Pardo, 1778; claustro de la Catedral de Toledo, 1775-76; Casita del Príncipe de El Pardo, 1789), la influencia de Mengs se hace más evidente, enfriando sus ímpetus y acidulando las coloraciones. Fue además un notable y fino retratista, también bajo la inspiración del pintor bohemio, con especial gracia y acierto en los retratos infantiles.

BIBL.: M. A. de Orellana, *Biografía Pictórica Valencina*. Ed. X. de Salas. Valencia, 1967; Santiago Alcolea, *Mariano Salvador Maella 1739-1819*. «The Register of the Museum of Art». The University of Kansas. Lawrence. Vol. III, núm. 8-9, 1967, págs. 24-42; Dolores Mollinedo, *Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella*. «Archivo Español de Arte», 1973, págs. 145-157.



32

Lám. XXVI, pág. 48



33

Lám. XXVII, pág. 49





Lám. XXV, pág. 47

34

MARIANO SALVADOR MAELLA  
Taller

34 CARLOS III CON ARMADURA Y LOS COLLARES  
DE LAS ÓRDENES

Lienzo. 1,60 × 1,17 m.

Procede de la colección del Banco de San Carlos, donde acompañaba a los retratos de Carlos IV y María Luisa, Príncipes, y serán seguramente los encargados a Maella en 1782 por los Directores del Banco cuya ejecución, según carta de excusa de Maella a Florida-Blanca, de 21 de enero de 1783 se encomendó a un discípulo del pintor académico. Como hemos indicado en la introducción, es muy posible que sean obra de Andrés Ginés de Aguirre. Aquí, por tratarse del Monarca que da nombre al Banco, quizás fuese más inmediata la supervisión y el acabado por parte del maestro.

La composición repite obviamente un modelo de Mengs, que vino a ser el retrato oficial, por excelencia, del monarca y fue grabado por Manuel Salvador Carmona precisamente en 1783 (E. Páez. *Iconografía Hispana*, 1966, núm. 1711-63). Pero esta copia presenta una curiosa variante respecto al ejemplar del Museo del Prado (cat. 1972, núm. 2.200) ya que, además del collar del Toisón y las grandes cruces de Saint-Esprit y San Genaro, como el del Prado, ostenta el collar, la banda y la gran cruz de la Real Orden de Carlos III.

Esta circunstancia lo relaciona directamente con el ejemplar que guarda la Real Sociedad Económica Matritense, como depósito del Museo del Prado (*Boletín del Museo del Prado*, II, núm. 4, 1981, pág. 64, núm. 5.011) que es seguramente original de Mengs, pintado en su segundo viaje a España, a mediados del año 1774.

Es bien sabido —y hay noticias documentales de ello— de que las copias de los retratos de Mengs considerados oficiales, se copiaron frecuentemente por Bayeu y Maella, al menos desde 1773, según consta repetidas veces en la documentación palaciega.

Es evidente que aquí, en el taller de Maella, se copió el retrato más reciente, «actualizado» en lo que se refiere a la nueva orden carolina, aunque no parece que se haya modificado en nada la edad y la expresión del monarca. Como retrato de evidente intención mayestática, se recurre a la armadura, la bengala y los arminios, pero el rostro, con la sonrisa característica, expresa bien la conocida «bonhomie» del soberano, en contraste con lo aparatoso de la «pose».

BIBL.: Baldasano, 1959, pág. 21; *Una visita al Banco de España*, s. p.; M. Agüeda, Catálogo de la Exposición *Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1980, pág. 30.



Lám. XXIV, pág. 46

35

MARIANO SALVADOR MAELLA

35 CARLOS III

Lienzo. 1,53 × 1,05 m.

Adquirido en 1968 como «atribuido a Mengs» este retrato curioso, es evidentemente obra de un discípulo del pintor bohemio que para el rostro se ha servido del mismo modelo del retrato oficial ya comentado, pero que ha tenido deseos de mostrar originalidad en la disposición del gesto y la actitud.

El color encendido, la pasta espesa en algunas partes y la semejanza con ciertos pasajes de los grandes retratos oficiales que Maella realiza hacia 1784, permiten atribuirlo al pintor valenciano, esta vez, probablemente, sin la colaboración de discípulo alguno, pues el toque espeso y pastoso de la cortina y la tonalidad cálida dominante son, como decimos, muy característicos de su hacer. Existe otro ejemplar de esta composición en la Biblioteca Nacional y corresponderá, seguramente, a fechas muy avanzadas en la producción del pintor, emancipado ya, probablemente, de la obligada y servil actitud de copista de Mengs.

BIBL.: *Una visita al Banco de España*, 1970, s. p.

MARIANO SALVADOR MAELLA

36 SAN CARLOS BORROMEIO DANDO LA COMUNIÓN  
A LOS APESTADOS DE MILÁN

Lienzo. 2,17 × 1,49 m.

Pintado expresamente para la capilla del Banco de San Carlos, cobró por él Maella 7.140 reales en febrero de 1786, según consta en el Archivo del Banco (Libro Diario de 13 de febrero de 1786, pág. 99). Es incorrecta —y absurda— la afirmación de que fue traído de Italia por Mengs, que recoge Baldasano (*El Edificio del Banco de España*, Madrid, 1959, pág. 221). Es una de sus composiciones más características de ese momento central de su producción, donde pugnan los elementos dieciochescos de tono rococó y tradición barroca, con una creciente compostura neoclásica, heredada de Mengs.

Lo aprendido en Italia durante su estancia juvenil, aflora en recuerdos de composición análoga, vista en iglesias romanas, interpretando todo con una cierta rudeza y con un tono cálido y apasionado que revivirá en ciertas composiciones de Vicente López.

La presencia en el Banco de un lienzo representando al Santo Arzobispo de Milán era lógica ya que se trataba del Santo Patrono del Monarca y, por ende, el que daba nombre al propio Banco de San Carlos. Se eligió la escena más usual en su representación del Santo, el momento en que, durante la epidemia de peste de 1576, acudía a consolar y atender a los enfermos, sin temor al contagio y suministrándoles ayuda de alimentos y de sacramentos.



Algo de la versión de Pietro de Cortona (1650), en la iglesia romana de S. Carlo ai Catinari puede resonar aún en ésta, aunque en el modelo romano lo representado no sea la comunión de los enfermos, sino la procesión penitencial con el Santo Clavo portado por San Carlos, también bajo palio. Un dibujo preparatorio, con muchísimas variantes, guarda la Biblioteca de Palacio.

BIBL.: Baldasano, 1959, pág. 221; Sánchez Cantón, 1965, págs. 314-316; Alcolea, 1967, pág. 34; Catálogo Exposición *El Banco de España. Dos siglos de historia, 1782-1982*. Madrid, 1982.

EXP.: *El Banco de España. Dos siglos de historia, 1782-1982*. Banco de España. Madrid, junio-julio, 1982, núm. 4.

## LUIS PARET Y ALCÁZAR

### 37 ALEGORÍA DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

Lienzo. 0,61 × 0,43 m.

Es esta obra de considerable interés, más por su significado y valor iconográfico que por su propia belleza, aun cuando el refinamiento de los tonos, en delicada gama de verdes fríos y rosas nacarados, la hagan muy representativa del mundo rococó y de la decoración artificiosa y preciosista del siglo XVIII.

Al darla a conocer en 1961 Xavier de Salas, entonces su propietario, subrayó ya la fealdad del Niño Dios y de las cabezas de ángeles que le acompañan, en contraste con la delicadeza casi exquisita de las flores y de algún detalle, como los pajarillos de la enramada.

El interés iconográfico es considerable, pues como es sabido, es el siglo XVIII el que configura definitivamente el motivo del Sagrado Corazón como objeto devocional independiente, surgido en la segunda mitad del siglo precedente.

Paret, en este lienzo, hermana dos motivos diversos. De una parte el triunfo del Niño Dios sobre el Mundo —entendido como uno de los enemigos del alma y representado por la esfera— y el Demonio, la serpiente que a ella se enrosca; y de otra, el Sagrado Corazón inflamado en llamas y encadenado por el amor.

El motivo primero tenía una gran tradición contrarreformista que el barroco magnificó ampliamente. Desde un grabado de Jérôme Wierix de 1610, hasta las composiciones de Antonio de Pereda (Madrid, Iglesia de Maravillas, 1644; Iglesia de Arc-Senans, h. 1640) o de Antonio van de Pere (Alcalá de Henares, Iglesia Magistral, 1669) es motivo frecuente en la iconografía piadosa, aunque casi siempre se representaba al Niño abrazado a la cruz para encarnar más directamente el sentido de la redención por el Sacrificio.

La novedad dieciochesca está en el tono «amoroso», casi galante, del tratamiento

dado a la figura infantil. Ya Salas, agudamente, intuyó todo lo que Paret debe, consciente o inconscientemente, a Boucher en este tipo de composiciones. Junto al *Niño de Pasión* de los Duques de Sueca, publicado también por Salas y otro, aún inédito, del Convento de San Clemente de Toledo, constituyen un testimonio vivísimo de la devoción cortesana de su tiempo y del arte preciosista de Paret al servicio de algo que evidentemente no era de su preferencia.

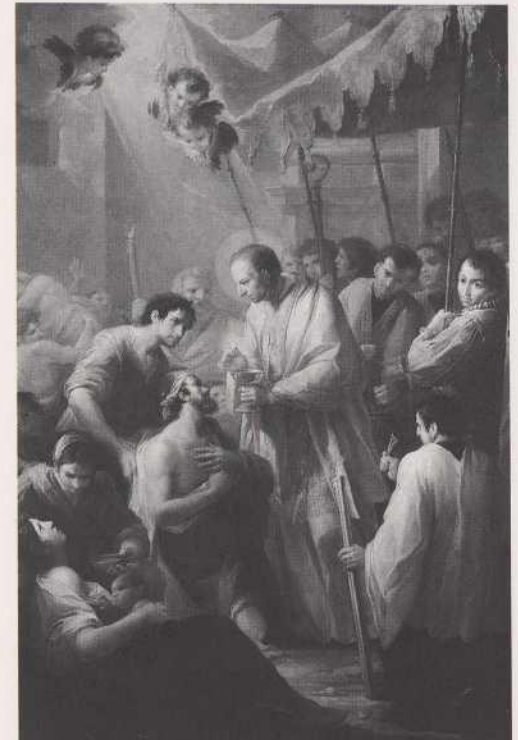
Procede de la colección Bosch. Luego perteneció a Xavier de Salas, quien lo vendió al Banco en 1975.

BIBL.: X. de Salas. *Unas obras del pintor Paret y Alcazar y otras de José Camarón*. «A. E. A.», 1961, pág. 266.

## LUIS PARET Y ALCÁZAR

*Hijo de padre francés y madre española, nació en Madrid en 1746. Se educó en la Academia de San Fernando. En 1763, bajo la protección del Infante don Luis de Borbón, viajó a Roma, donde permaneció tres años, completando su formación artística y literaria. A su regreso, en 1766, obtuvo premios en la Academia y, probablemente, estudió profundamente el arte francés del momento bajo la dirección de Charles de la Traversie, que se hallaba entonces en Madrid. A partir de 1770 su fama y prestigio crecen y trabaja en el ambiente del Infante don Luis, al cual servía incluso en cosas no muy dignas, que le valieron el destierro a Puerto Rico (1775-1778). A su regreso, desterrado aún, de la Corte, trabaja en Bilbao, donde contrae matrimonio y realiza una serie de vistas de puertos que le valen el perdón real y su regreso a Madrid en 1787, incorporándose a la Academia, para la que había sido elegido en 1780, y de la que llegó a ser Vicesecretario. Hombre de compleja formación, buen conocedor del arte europeo contemporáneo, es quizás el más «rococó» de todos los españoles, pero mostrando también un cierto neoclasicismo elegante.*

BIBL.: María Luisa Caturla, *Paret, de Goya coetáneo y dispar* en «Goya» (cinco estudios), Zaragoza, 1949; Juan Antonio Gaya Nuño, *Luis Paret y Alcazar*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1952; Osiris Delgado, *Luis Paret y Alcazar*, Madrid, 1957.



36

Lám. XVI, pág. 37



37

Lám. XXIII, pág. 44





Lám. XVII, pág. 38

38

## PIERRE PATEL, «EL VIEJO» (?)

## 38 PAISAJE CON CRISTO Y LOS FARISEOS

Lienzo. 0,99 × 1,44 m.

Inscripciones en griego en una roca y en la orla de la túnica de los personajes.

El episodio representado es el conocido (San Mateo, 12, 1-8), en el cual se cuenta cómo Jesús iba un día de sábado por los sembrados; sus discípulos tenían hambre y comenzaron a arrancar espigas y comérselas. Los fariseos les reprochan hacerlo en sábado y Cristo les contesta: «Si entendiérais qué significa, 'Prefiero la misericordia al sacrificio', no condenaríais a los inocentes. Porque el Hijo del Hombre es señor del sábado».

El tema no es frecuente en la pintura barroca, aunque en algunas ocasiones, como en ésta, es buen pretexto para ordenar figuras en un amplio paisaje.

El tono clásico de la ordenación del espacio y la presencia de los arcos ruinosos, así como el tono severo de los personajes, enlazan con la tradición de Claudio Lorena, aunque un tanto enfriado al modo rigurosamente francés.

La atribución de Pierre Pattel, «el Viejo» (1605-1676) con que fue adquirido, como en el caso del lienzo compañero, es verosímil, aunque no pueda ser confirmada.

## PIERRE PATEL, «EL VIEJO» (?)

## 39 LA HUÍDA A EGIPTO

Lienzo. 0,99 × 1,43 m.

Compañero del *Paisaje con Cristo y los fariseos* y, como él, ejemplo excelente del paisaje clásico de la segunda mitad del siglo XVII, fuertemente influido por las grandes invenciones de Claudio Lorena, en lo que se refiere a la ordenación del espacio y al tratamiento de la luz.

La atribución a Pierre Pattel, como en el caso de su compañero, no está desprovista de sentido aunque requiere verificación más cuidadosa. Son varios los artistas franceses que, como él, viajaron a Italia y supieron incorporar a su visión de la naturaleza, la emoción y la fuerza de las ruinas clásicas tal como se presentaban al viajero en la campiña romana.

En este caso, junto a las construcciones del segundo término, con arcos, torres redondas y pirámides funerarias, adquiere singular importancia, en primer término, el Apolo de Belvedere, bajo un pórtico arruinado. Además de su interés arqueológico, es evidente que se ha querido evocar el motivo medieval de los ídolos antiguos que se derrumbaban al paso de la Sagrada Familia camino de Egipto.



Lám. XVIII, pág. 39

39

## JUAN DE VALDÉS LEAL

## 40 ÁNGEL CON LOS INSTRUMENTOS DE LA FLAGELACIÓN DE CRISTO

Lienzo. 1,88 × 1,11 m.

Procede de la colección del famoso canónigo sevillano López Cepero, que reunió tras la desamortización eclesiástica de 1836 una fabulosa colección de pintura especialmente sevillana, vendida luego a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Incluso en nuestro siglo aún subsisten restos de la misma en poder de sus descendientes.

Aunque ha sido denominado Arcángel Jehudiel en los documentos de compra que el banco guarda, sin duda por interpretar los flagelos que porta como atributo de este arcángel, en realidad se trata simplemente de un ángel con los instrumentos relativos a la flagelación de Cristo que se representa al fondo. Sin duda formaría parte de una serie más extensa. Se sabe que, al menos cuando estaba en la Colección Solís de Sevilla, donde lo estudió E. du Gué Trapier, todavía era compañero de otro que portaba un sudario y mostraba al fondo la escena del Entierro de Cristo.

Estas series de ángeles mostrando los instrumentos de la Pasión fueron muy frecuentes en la segunda mitad del siglo XVII. Murillo debió pintar o al menos preparar una, a juzgar por la serie de diez dibujos conservados en el Museo del Louvre (J. Brown, *Murillo and his Drawings*, 1976, núms. 40-49). En la Catedral de Sevilla se conserva otra formada por seis lienzos que se dice haber pertenecido también a la Colección López Cepero, que los donó a la Catedral (E. Valdivieso, *Catálogo de las Pinturas de la Catedral de Sevilla*, 1978, núms. 357-362) y que estuvieron atribuidos a Valdés Leal aunque en la actualidad se consideran anónimos de desconocidos imitadores o seguidores de Murillo. La virtual identidad de dimensiones y el hecho de que en la Catedral falte precisamente el que lleva los atributos de la flagelación, permite pensar que perteneciese a la misma serie y que López Cepero guardase para sí los de mejor calidad y más segura atribución.

Fuera de España, la serie más conocida es la de esculturas de Bernini y su taller que flanquean en Roma el Puente del Santo Ángel (M. Weil, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*, Pensilvania State University, 1974).

El lienzo del Banco parece obra indiscutible de Valdés en un periodo relativamente temprano de su actividad, todavía con un cierto y riguroso sentido de la forma y una rotundidad en el modelado que después se iría, paso a paso, deshaciendo en una factura cada vez más libre y crispada.

Como señaló Trapier, los paralelos más estrictos pueden establecerse con los ángeles que asisten a San Francisco en el lienzo que perteneció a los Durlacher Brothers de Nueva



York (E. du Gué Trapier, 1960, fig. 85). Muy estrecha es también la conexión con las figuras angélicas de la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* de la Colección March, que debe ser obra en torno a 1665, según los razonamientos de Angulo y Trapier.

El lienzo que nos ocupa ha de corresponder, pues, a la década de 1658 a 1668 en el momento de su primera madurez, entre los 35 y 45 años. Kinkead precisa aún más y lo fecha, aunque no parece conocerlo directamente, entre 1664 y 1669.

Su calidad es soberbia, con fragmentos de una riqueza de materia y color equivalentes a lo mejor que conocemos de su mano. El refinado color de las vestiduras y el efecto general de la obra subrayan las cualidades de colorista singular de Valdés.

BIBL.: Amador de los Ríos, 1871, II, pág. 455; Gestoso, 1916, págs. 229-250; Trapier, 1960, págs. 34-35; Kinkead, 1978, pág. 424, núm. 104.

#### JUAN DE VALDÉS LEAL

Nacido en Sevilla en 1622 en una familia de origen portugués, hizo su aprendizaje en Córdoba, sin duda en el taller de Antonio del Castillo, donde realiza algunas composiciones de cierta aspereza naturalista marcadas todavía por el gusto tenebrista en los contrastes de luz y sombra. Entre 1653 y 1654 pinta un ciclo de Historias de Santa Clara, hoy dispersas, donde aparecen ya los caracteres más originales de su estilo, el dinamismo casi habitual de ciertas composiciones y su personal sentido del color. En 1657 se instala en Sevilla y realiza la serie del Convento de San Jerónimo de Buenavista, también dispersa y una de sus obras maestras que mejor expresan su personalidad, aquí de una relativa austeridad y equilibrio, aunque siempre intensamente expresiva. A partir de esta fecha su estilo se hace cada vez más apasionado hasta casi el expresionismo, libre e incorrecto en el dibujo, violento y casi febril en el toque del pincel. El conjunto de los Carmelitas de Córdoba (pintado a partir de 1658) y sobre todo los lienzos del Hospital de la Caridad de Sevilla (1662), representando las célebres Alegorías de la Muerte, interpretadas en un tono de fúnebre y sombrío realismo, constituyen quizá la parte más original y más apasionada de su obra. Un viaje a Madrid hacia 1664 le permitió conocer el ambiente madrileño, lo que explica que a veces algunos lienzos de artistas de la Corte (Rizzi, Camilo, etc.), que presentan una técnica y un colorido semejantes, le hayan sido atribuidos. Estricto contemporáneo de Murillo, encarna una actitud espiritual y una sensibilidad opuesta por completo a la de este maestro, desinteresándose totalmente de la belleza física y de lo amable y buscando una intensidad expresiva y dramática que no desdeña lo deforme o lo feo.

BIBL.: J. Gestoso, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1966; E. du Gué Trapier, *Valdés Leal, Spanish baroque painter*, New York, 1960; A. Th. Kinkead, *Juan de Valdés Leal (1622-1690), His Life and Work*, New York, 1978.

#### TIZIANO VECELLIO

Copia española de finales del siglo XVI

##### 41 MAGDALENA PENITENTE

Lienzo. 0,43 x 0,33 m.

Es obra probablemente española de la segunda mitad del siglo XVI, copiando de modo seco y lineal una famosa composición de Tiziano.

El ejemplar con el que más directamente puede relacionarse si, como parece es copia española, será el que hubo en El Escorial que, robado en la guerra napoleónica, fue destruido por el fuego de Bath House en Londres en 1873 (E. H. Wethey, *Titian. I. The Religious Paintings*, 1969, núm. 127). Muy próximo a éste —conocido por la copia de Luca Giordano en el propio Escorial— son los de la colección Candiani de Busto Arsizio y la del Ermitage de Leningrado (Wethey, ob. cit., núms. 124 y 123).

En todos ellos, la mitad de la cabeza se muestra sobre el celaje mientras que en el de Capodimonte (Wethey, núm. 122) la cabeza entera se recorta iluminada sobre el fondo oscuro de la roca. La estampa de Cornelis Cort, de 1566, corresponde a esta última versión, y la muestra invertida respecto al original, lo que hace pensar también que el anónimo copista del ejemplar del Banco utilizó como modelo bien directamente el original, bien una copia como la de Giordano, pero no la estampa.

El único añadido respecto a la composición primitiva es la cruz con la efigie del Crucificado que, inserta de modo bien desmañado y torpe, atestigua la falta de recursos del copista.

Es obra simplemente curiosa y de muy pobre calidad.

#### TIZIANO VECELLIO

Nacido en Pieve di Cadore, en los Alpes Dolomíticos, hacia 1448, se educó en Venecia con Giovanni Bellini y en estrecha comunicación con Giorgione. Su personalidad es, sin duda, la más excelsa de toda la pintura veneciana que viene a encarnar con todo lo que representa de opulencia y sensualidad. Desde el gran éxito de su Asunción de la Virgen de la iglesia de Santa Maria dei Frari (1516-1518), es una de las figuras capitales del arte europeo de su tiempo, proyectándose su fama y su prestigio fuera de su ciudad, trabajando para Francisco I de Francia y para el Emperador Carlos V que, en 1533, le hace Conde Palatino y Caballero del Toisón. Murió en 1576, en la epidemia de peste, aureolado de un prestigio casi mítico, que hizo de él, por mucho tiempo, el símbolo mismo de la pintura en su más gloriosa acepción de la técnica y el colorido.

BIBL.: Pedro Beroqui, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1946; R. Pallucchini, *Tiziano*, 2 volúmenes, Florencia, 1969; Harold Wethey, *Titian*, 3 volúmenes, Phaidon, Londres, 1969, 1971 y 1975.



40

Lám. XX, pág. 41



41





42

## CORNELIS DE VOS

## 42 ADORACIÓN DE LOS REYES

Lienzo. 2,02 × 2,25 m.

Aunque inspirado en composiciones de Rubens del mismo asunto, especialmente en el gran lienzo del Museo de Lyon, a través, quizás, de las estampas de Lucas Vosterman, o en el del Museo del Louvre, esta composición parece relacionarse muy directamente con la personalidad de Cornelis de Vos, artista de cierta independencia, que en los retratos burgueses consigue un altísimo nivel de calidad, pero que en las composiciones de carácter evangélico o mitológico se ciñe más a la tradición rubeniana, con un tono amable y decorativo.

Aunque con diferencias notables que obligan a considerarlas composiciones enteramente diversas, es innegable su parentesco con el gran lienzo (2,46 × 3,26 m.) del Museo de Sevilla, largamente creído del granadino Pedro de Moya y devuelto a Vos por Díaz Padrón (1975, pág. 33; *Catálogo de la Exposición del Centenario de Rubens*, Madrid, 1977-78, núm. 163). Ciertos elementos y el tratamiento general del color, claro y luminoso, son comunes en ambas composiciones. El gusto por las figuras recortadas, en contraluz muy marcado, el modo de interpretar las ricas vestiduras, con una cierta sequedad que atiende con cuidadosa precisión a su dibujo, los animales vibrantes y naturalistas, son muy característicos de su hacer y permiten atribuirle este lienzo con cierta seguridad.

## CORNELIS DE VOS

Nacido en Hulst, hacia 1555, se educa en Amberes con David Remears, entre 1599 y 1604. Este año solicita pasaporte para viajar al extranjero —quizás a Italia— pero no hay constancia de que llegase a realizar su propósito. En 1608 se inscribe como maestro en la Guilda de los pintores, recibiendo el título de ciudadano de Amberes en 1616 como mercader de cuadros, oficio que también ejerció. Fue a París en varias ocasiones. En 1619 es Decano de la Guilda de San Marcos y entre 1620 y 1630 llega a su apogeo como retratista de la burguesía ciudadana con extraordinaria viveza, intensidad psicológica y calidad pictórica. En 1635 colabora con Rubens en la fiesta para la entrada del Cardenal Infante don Fernando y después en la serie de lienzos para la Torre de la Parada, hoy en el Prado. Cultivó el género religioso en un estilo derivado de Rubens y también los lienzos con escenas de taberna, o cuerpo de guardia, al modo de la tradición caravaggiesca. Pero su prestigio se asienta, sobre todo, en sus excelentes retratos, especialmente los infantiles y los grupos familiares, de una singularísima calidad y una gama de color clara y una evidente monumentalidad que le hacen rivalizar con Van Dyck. Murió en 1651.

BIBL.: J. Muls, *Cornelis de Vos*, Amberes, 1933; E. Greindl, *Corneille de Vos*, Bruselas, 1944.



43

## SIMON VOUET

Copia

## 43 PIEDAD

Lienzo. 0,73 × 1,04 m.

Adquirido con la inexplicable atribución a Bassano. Es en realidad mediocre copia de una composición de Simon Vouet, pintada para la iglesia de Chilly-Mazarin, desaparecida en 1945, y bien conocida por el grabado de Daret fechado en 1639 (V. Picart, 1958, pág. 40, lám. 78; W. Crelly, 1962, pág. 157, núm. 22). La estampa debió ser muy conocida y popular, pues se conservan en España otras varias copias de muy desigual calidad hechas, sin duda alguna, a través del grabado. Juan J. Luna, en su inédita tesis sobre la *Pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España* recoge, además de ésta del Banco, otras en colección particular madrileña y en la Catedral de Jaén.

## SIMON VOUET

Nacido en París en 1590, hijo de un modesto pintor, su juventud está marcada por una especie de leyenda; visitó muy joven Constantinopla y, al parecer, Londres, realizando retratos. En 1612, va a Venecia y en 1614 se establece en Roma donde se interesa por el fenómeno caravaggista y se relaciona a la vez con artistas del círculo emiliano, especialmente con Lanfranco, adquiriendo un considerable prestigio y siendo protegido por alguno de los más prestigiosos mecenas de «vanguardia» como el Cardenal Barberini, Cosimo del Pozzo y Marino. Realiza viajes por Italia, pintando en Génova (1620), Modena, Roma y Bolonia (1621). En 1624 es elegido Príncipe de la Academia de San Marcos y su estilo abandona el tenebrismo para adoptar una personal interpretación del «neovenecianismo» análoga, en ciertos aspectos, al estilo de Poussin. En 1627, retorna a Francia donde se convierte en el artista más influyente en los medios cortesanos, especialmente como decorador y como maestro de la generación de artistas que darán sus frutos en la corte de Luis XIV, como Le Brun y Mignard. Intervino en la creación de la Academia Francesa (1648) y murió en París en 1649. Su aportación es fundamental para la creación del «grand style» francés, mezcla de pleno barroco y elementos de signo clásico, caracterizado por un sentido de elegancia enteramente francés. Sus composiciones, divulgadas por la estampa, fueron muy conocidas y copiadas a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

BIBL.: Yves Picard, *La vie et l'oeuvre de Simon Vouet*, París, 1958, 2 volúmenes; William R. Crelly, *The painting of Simon Vouet*, Londres, Jole, 1962.



FRANCISCO DE ZURBARÁN  
Taller

44 INMACULADA CONCEPCIÓN

Lienzo. 0,92 × 0,67 m.  
Con rico marco de ébano y plata, seguramente contemporáneo.

Es obra interesante, de notable calidad, que repite, reduciendo su tamaño, una composición de Zurbarán, conocida por un ejemplar soberbio (1,00 × 0,75 m.), de propiedad particular londinense, aparecida en el mercado inglés en 1970 (Gudiol-Gállego, *Zurbarán*, 1977, núm. 74, fig. 77).

Esta versión hecha sin duda como objeto de devoción privada, será de la mano de alguno de los oficiales del taller del maestro, que en los años en que presumiblemente se pintó la versión mayor (hacia 1630), iniciaba el momento de mayor éxito e influencia recién establecido en Sevilla a petición del Cabildo de la ciudad, y asistido ya, sin duda alguna, por un taller importante y extenso.

Esta versión es bastante fiel al modelo, aunque se pueden observar ligeras diferencias en el plegado de la blanca túnica pero no en el manto azul, fidelísimo —en el broche que lo sujeta— que en el lienzo grande es una cabeza de querubín de oro, y aquí un joyel rectangular y en los querubines de la peana, reducidos aquí a sólo cuatro. El paisaje inferior donde se adivinan, fundidos en la poética y transparente composición, algunos de los atributos de la letanía (el pozo, la fuente, la torre, el ciprés) es también muy semejante al de la versión grande.

FRANCISCO ZURBARÁN

Nacido en Fuente de Cantos (Badajoz) en 1598, se educó en Sevilla con un Pedro Díaz de Villanueva, por hoy desaparecido, pero tuvo que conocer también a Pacheco, y anudar en su casa su juvenil amistad con Velázquez. Tras larga estancia en Llerena, en 1629 se establece en Sevilla, para donde, desde 1626, había recibido importantes encargos, pero donde surgen agrios incidentes con el gremio de pintores capitaneados por Cano. En 1634 hace un viaje a Madrid, invitado sin duda por Velázquez, para participar en la decoración del Buen Retiro. De regreso a Sevilla y enriquecido su caudal artístico con lo visto en Madrid, inicia sus obras más importantes y de mayor calidad, especialmente los conjuntos de Guadalupe y la Cartuja de Jerez. A partir de 1645, cuando se inicia la curva ascendente de Murillo, parecen descender el prestigio y la significación de Zurbarán, que se refugia en la exportación a América de series de lienzos de santos, emperadores, vírgenes, patriarcas, etc. En 1658 está en Madrid, testificando a favor de Velázquez en las pruebas del hábito de Santiago, y en Madrid debió permanecer hasta su muerte, en 1664, en muy precaria situación económica. Artista de limitadísimos recursos, dócil intérprete de lecciones

monásticas, alcanza la mayor intensidad expresiva frente al natural, que interpreta con alucinante verdad y franciscana sencillez, bajo un intenso efecto luminoso, de inequívoca procedencia caravaggiesca. Fiel toda su vida al naturalismo tenebrista de principio de siglo, que sólo en la última década de su actividad se emblandece un tanto bajo el influjo murillesco, es sin duda el artista que mejor encarna la idea tradicional del tenebrismo hispano.

BIBL.: Martín S. Soria, *The Paintings of Zurbarán*, Londres, 1955; P. Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, 1960; J. Gudiol y J. Gállego, *Zurbarán*, Barcelona, 1977.



44

83

ANÓNIMO ESPAÑOL  
Primera mitad del siglo XVII

45 SAGRADA FAMILIA CON SANTA INÉS  
Y SAN JUAN NIÑO

Cobre. 0,21 × 0,16 m.  
Restos de firma o inscripciones ilegibles en el ángulo inferior izquierdo.

Esta copia modestísima del conocido motivo de la Virgen del Sueño o del Silencio, de tan amplia devoción seiscentista, no tiene otro interés que el de su curiosidad y su minucioso —y casi ingenuista— perfilado de oro. Parece una de las obras que, con mimo monjil, se hacían en ciertos conventos para las devociones privadas de las religiosas, copiando estampas e incorporando los santos de la especial devoción de quien había de guardarlos. En este caso, Santa Inés, con su atributo tradicional, el cordero. Si la firma pudiese llegar a ser leída, se añadiría al mero interés de curiosidad el saber quién es su devoto autor.



45





46

ANÓNIMO FLAMENCO  
Finales del siglo XVI

46 FIGURA ALEGÓRICA

Tabla. 0,89 × 0,66 m.

Es obra de difícil clasificación e identificación iconográfica. Por su estilo es obra de fines del siglo XVI de ambiente manierista y probablemente obra de un pintor nórdico, flamenco o francés, formado y trabajando en Italia. Es probable que la tabla haya sido recortada, lo que explicaría la falta del brazo y mano izquierdos que probablemente sostendría algún elemento que facilitase la identificación del personaje.

El aspecto es de matrona quizás más mitológica o alegórica que bíblica. El espejo es atributo de la soberbia y de la vanidad. El águila, que asoma por la parte inferior, podría ser alusión a Júpiter.

ANÓNIMO FRANCÉS  
Comienzos del siglo XVIII

47 PRIMAVERA

Lienzo. 1,30 × 1,57 m.

48 VERANO

Lienzo. 1,30 × 1,57 m.

49 OTOÑO

Lienzo. 1,30 × 1,57 m.

50 INVIERNO

Lienzo. 1,30 × 1,57 m.

Esta serie de cuatro lienzos adquirida como obras de «escuela italiana de los siglos XVII-XVIII», será seguramente obra francesa de los primeros años del siglo XVIII, en la tradición formal del primer estilo versallesco, pero de una muy pobre calidad que hace pensar, incluso, que se trate de copias de grabados por ahora no identificados.

Su carácter y dimensiones sugieren también que sean piezas procedentes de una decoración mural, quizá sobrepuestas, insertas en marcos de madera o de estuco, que, colocadas a cierta altura, disimulasen mejor la sequedad y dureza de su ejecución, apenas suavizada por la gama de color que resulta también un tanto sorda por la mala conservación de los pigmentos.

Su único interés, aparte el posible valor decorativo que tuviesen en su origen, estriba en que ejemplifican muy bien los tradicionales motivos iconográficos de las Estaciones, la *Primavera*, representada como Flora, acompañada de rientes amorcillos que tejen guirnaldas; el *Verano*, como Ceres, con la hoz del segador y el manojito de mieses, con amorcillos que portan frutos del estío; el *Otoño*, como una Bacante coronada de estrellas, con la pantera a los pies, libando en la copa los zumos que exprimen los amorcillos; el *Invierno* se encarna en una matrona que, acompañada de niños, se calienta junto al fuego encendido ante un mar tempestuoso. Sólo aquí se rompe un tanto la iconografía tradicional, pues la figura se representa relativamente joven y no anciana como exige la *Iconología* de Cesare Ripa, el libro clásico para todo tipo de representaciones alegóricas, que, publicado por vez primera en 1593, conoció una infinidad de ediciones ilustradas a lo largo de los siglos XVII y XVIII, siendo, de hecho, el manual indispensable a todos los artistas del Barroco.



47



48



49



50



ANÓNIMO FRANCÉS U HOLANDÉS  
Finales del siglo XVII

51 BATALLA

Lienzo. 0,49 × 0,75 m.

Adquirido como obra holandesa, es pieza menor, de incierta atribución. Ciertos elementos apuntan, desde luego, hacia Holanda, donde este género de escenas militares fueron muy cultivadas en la segunda mitad del siglo XVII, pero también pudiera ser obra francesa de fines del siglo, recogiendo influencias de aquella procedencia e interpretándolas con cierta libertad. El caballo blanco en primer término, con el jinete derribado, parece un homenaje a Philips Wouwerman (1619-1668), mientras que el grupo principal enzarzado en combate con las siluetas recortadas sobre el fondo brumoso por la humareda, depende de las obras de Jacques Courtois, «El Borgoñón» (1621-1676), el más conocido de los pintores franceses de batallas y cabeza, además de un extenso grupo de imitadores, entre los cuales, probablemente, se encontrará el autor de este lienzo.

ANÓNIMO HOLANDÉS  
Comienzos del siglo XVIII

52 PAISAJE CON CARRETAS EN UN VADO

Lienzo. 0,82 × 1,02 m.

De estilo holandés y repitiendo motivos característicos del paisaje tradicional, es pintura de calidad discreta y difícil atribución.

Ciertos elementos de su técnica (especialmente el tratamiento del primer término, iluminado, y el celaje), hacen pensar en obra muy tardía, quizá ya del siglo XVIII, en la que se ha procurado imitar, por fidelidad a los modos tradicionales, la técnica y los motivos del siglo XVII. El tema de las carretas en el vado es constante en el paisajismo nórdico y el tratamiento de los árboles y la luz, hace pensar en Meindert Hobbema (1638-1709) a quien, sin duda, se ha pretendido imitar conscientemente.



52

ANÓNIMO ITALIANO  
Primera mitad del siglo XVII

53 DEGOLLACIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA

Lienzo. 1,31 × 1,10 m.

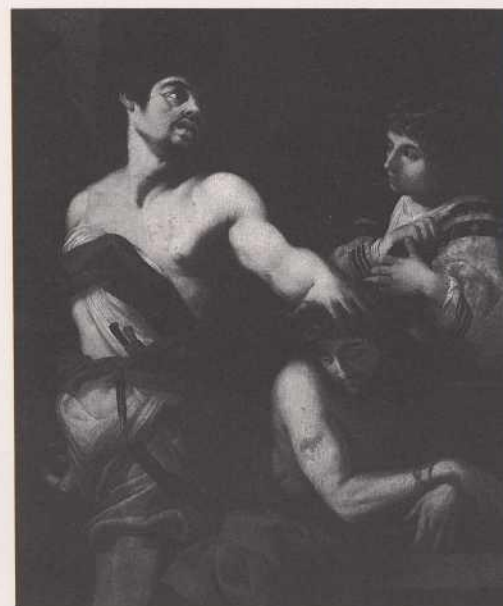
La tradición, repetida en el Banco, de que fue adquirido en Italia por Mengs para el Banco de San Carlos no puede aceptarse por obvias razones de cronología al haber muerto en Roma el pintor bohemio en 1779, antes de la fundación del Banco (1782). Sea cual sea su origen, figuró en el Banco de San Carlos y se debió considerar algún tiempo obra de Guercino, pues en un Informe del Archivero del Banco, D. Tomás Varela, en 1868, se le dice «del Boarchino», nombre inexistente que sólo a Guercino puede referirse, por evidente ignorancia. Esta atribución absurda se ha venido repitiendo en letra impresa hasta fecha reciente.

En realidad, aunque es obra italiana de la primera mitad del siglo XVII, no puede atribuirse a Guercino. Nada tiene que ver con sus modelos ni con su técnica y seguramente será obra florentino-toscana de la primera mitad del siglo. La figura juvenil del segundo término es muy característica a este respecto, pero cierta dureza de ejecución obliga a considerarla copia de un original por ahora no identificado.

BIBL.: Baldasano, 1959, pág. 220; *Una visita...*  
Banco de España, 1970, s. p.



51



53

ANÓNIMO ITALIANO  
Primera mitad del siglo XVII

54 DAVID CON LA CABEZA DE GOLIAT

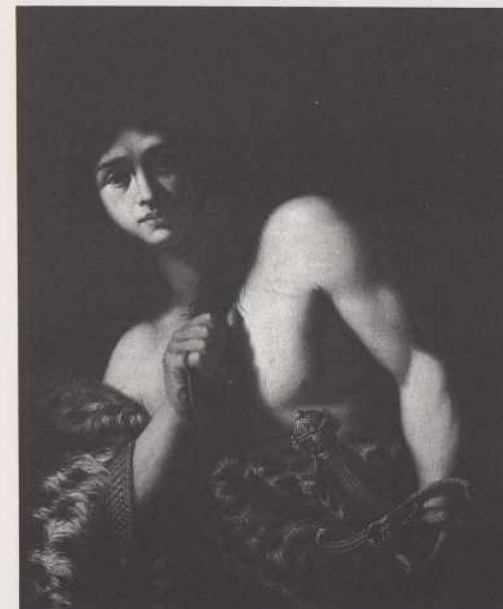
Lienzo. 0,90 × 0,70 m.

Considerado en el Banco como obra de Caravaggio, nada tiene que ver con el estilo del gran maestro del naturalismo tenebrista.

Es obra italiana, por supuesto, de la primera mitad del siglo XVII, pero probablemente toscana, impregnada todavía del preciosismo academicista y con una morbidez sensual, casi equivoca, próxima al arte de Francesco Furini (1604-1649), aunque sin su característico esfumado.

Cabría incluso pensar que la relativa dureza del tratamiento se deba a la impericia de un copista y que el lienzo traduzca un original, por ahora desconocido, del propio Furini o de algún artista de su tiempo como Cesare Dandini (h. 1595-1658), cuyos modelos humanos recuerdan algo a los de este lienzo.

BIBL.: *Una visita...* Banco de España, 1970, s. p.



54





Lám. XII, pág. 34

55

ANÓNIMO ITALIANO  
Siglo XVII

55 ALEGORÍA DEL VERANO

Lienzo. 1,05 × 1,70 m.

Probablemente se trata de un lienzo que formaba parte de una serie dedicada a las Cuatro Estaciones.

El Verano se representa aquí tal como era normal desde el renacimiento, encarnado en Ceres, la diosa de las mieses que fructifican en el verano. Le acompañan amorcillos, una considerable cantidad de frutos del estío y flores dispuestas con un sentido fundamentalmente decorativo.

No es pintura de fácil clasificación, aunque su fecha puede fijarse a mediados del siglo XVII. Probablemente italiana, y quizá napolitana, su anónimo autor parece especialmente dotado para la naturaleza muerta.

ANÓNIMO ITALIANO  
Finales del siglo XVII

56 PAISAJE DE RUINAS CON DAMAS  
Y CABALLEROS

Lienzo. 1,24 × 1,67 m.

57 PAISAJE DE RUINAS CON JUEGO DE BOLOS

Lienzo. 1,24 × 1,67 m.

Aunque se han considerado obra de Vicente Giner, estos lienzos presentan diferencias notables con las obras seguras de este artista y han de ser considerados de mano diversa aunque inspirada también en el estilo de Viviano Codazzi.

Frente a la severa y monumental simetría de las obras de Giner, la disposición aquí se hace abiertamente asimétrica, y el ritmo clásico de las actitudes y el movimiento se anima con un cierto juego convencional, que se apoya mucho más en la pintura de género contemporánea, que en la tradición poussiniana. En uno de los lienzos, unos caballeros juegan a los bolos; en el otro se advierte a unos pajes jugando a los naipes, mientras unas damas pasean en conversación y unos jinetes parecen venir de la caza.

La técnica, menos cuidada, y los trajes cortesanos, de tipo más francés, hacen pensar que se trate de pinturas hechas en Roma por algún artista menor, de procedencia nórdica, interesado por igual en las perspectivas y en la pintura de género. El propio Codazzi, con la colaboración de Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), realizó en ocasiones cosas semejantes, de las que estos lienzos constituyen una clara y tardía derivación.



Lám. XXI, pág. 42

56



Lám. XXII, pág. 43

57



## PINTURA DE LOS SIGLOS XIX Y XX EN LA COLECCION DEL BANCO DE ESPAÑA

*Introducción y Catálogo:* Julián Gállego







(1) J. A. GALVARRIATO: *El Banco de España. Su historia en la Centuria 1829-1929*. Madrid, 1932, pág. 303.

(2) Id. *Ibid.*, págs. 303-306.

La colección de pinturas del Banco de España ofrece dos aspectos muy diferentes: el oficial, derivado de la historia de la entidad, que es el más importante, y el que cabría llamar particular, que ha dependido y depende de los gustos de los altos funcionarios, en relación con el ambiente de sus lugares de trabajo, y también, al menos hasta fecha muy reciente, de las posibilidades limitadas de presupuestos no dirigidos especialmente hacia el coleccionismo. Como escribía hace medio siglo don Juan-Antonio Galvarriato<sup>(1)</sup> «un Banco no es una pinacoteca», afirmación que no admite réplica. Más digno de mesura sería lo que escribe anteriormente sobre que «lo argentario y aurífero, que corresponde a la labor de los Bancos, no ha impedido al Banco de España en sus distintas épocas atesorar también aquello cuyo valor se gradúa por su inspiración, como proveniente del arte». En realidad, el arte atesorado por el Banco se gradúa, al menos en el siglo XIX, por su valor de representación profesional y política, más que por esa «inspiración». La inmensa mayoría de los cuadros existentes en el soberbio edificio de la Plaza de Cibeles son retratos oficiales, de reyes, ministros, gobernadores o personajes de directa incidencia en la historia de la institución bancaria. Ello no significa que sean desdeñables, bien al contrario, constituyen el grupo de mayor valor entre las obras pictóricas aquí existentes y un «corpus» iconográfico de enorme interés documental. Su abundancia nos hace sospechar que, cuando el citado autor<sup>(2)</sup> declara que «no son muchos, son buenos, los cuadros que posee» el Banco, no se refiere a esos retratos, salvo en los casos excepcionales en que van firmados por Vicente López, Villegas o Goya, únicos retratos a que alude su texto, con el del redactor de los estatutos del Banco de San Fernando, Pedro Sáinz de Andino, que hoy sabemos de Esquivel, adquirido, por cierto, gracias a la intervención de don Francisco Belda, Marqués de Cabra, Subgobernador del Banco en 1912, pintor de afición y muy amigo de cuadros, a quien se debe la identificación de los Goya del Banco de San Carlos. Es Belda un caso excepcional, acaso por una vocación truncada, entre las altas jerarquías que han regido los destinos del Banco de España con criterios no demasiado afines a las bellas artes, lo cual se nota en la colección no «oficial» por la falta, hasta los últimos años, de lo que hoy llamaríamos «política cultural», en lo que a pintura se refiere.

Ello no significa que no existan pinturas de interés en el terreno no iconográfico, pero codeándose con otras inferiores que desmerecen de la importancia de la institución que las alberga y que pasaremos en silencio, aun conscientes de la relatividad de nuestros gustos y de la imposibilidad de sentar cátedra en juicios de valor artístico, sometidos a las fluctuaciones del momento como todo lo que constituye nuestra cultura, en el caso de que sea viva y no, sencillamente, arqueológica. Pero sabemos, cuando menos, que no nos es posible mirar sino en la dirección única de las anteojeas que, como a caballerías de tiro, nos coloca nuestra época; otra vendrá que las ponga en distinta posición y que permita descubrir al historiador del futuro los errores de apreciación que, a su juicio, cometemos a fines del siglo XX. En esa permanente fluctuación de valores —semejante hasta cierto punto a la de las cotizaciones de Bolsas y Bancos— reside buena parte de la eterna lozanía de la obra artística.



Esa variación se aprecia no sólo en el relativamente crecido número de pinturas que han aumentado la colección del Banco de España en el medio siglo siguiente a la edición del aludido libro del Sr. Galvarriato, sino en la aparición, por cuenta del Banco, de libros que recogen de modo preferente sus aspectos artísticos, como el de F. L. Baldasano<sup>(3)</sup> publicado en 1959, o el album anónimo de fotografías en color de 1970<sup>(4)</sup>, sin olvidar algunas reproducciones de obras sueltas<sup>(5)</sup>, que demuestran la atención creciente de sus directivos hacia estas cuestiones no hace mucho consideradas meramente ornamentales. De este interés es prueba, esperamos que idónea, la edición de este libro.

Por decreto de 9 de julio de 1829, el rey Fernando VII fundó el Banco de San Fernando, con refrendo del entonces Ministro de Hacienda don Luis López Ballesteros, redactando los Estatutos don Pedro Sáinz de Andino, autor asimismo del Código de Comercio y de la Ley de Bolsas de 1831. Es natural que el Banco de España, sucesor del de San Fernando, posea un soberbio retrato del rey, uno de los mejores pintados por Vicente López, por el que pagó 9.000 reales en 1832. También cuenta con otro anterior, del mismo soberano, obra atribuida tradicionalmente a José de Madrazo, y con uno, posterior, más torpe y de busto, de Luis de la Cruz, pareja del de la última esposa del monarca, María Cristina, a cuya promoción al solio real correspondió el cese de López Ballesteros, sin que hubiera ocasión de que el Banco recogiera su efigie. La de Sáinz de Andino, por Esquivel, con el libro del «proyecto de Código de Comercio y del Código Criminal», fue adquirida, como ya se ha dicho, muy posteriormente. Tampoco hay retrato del ministro Alejandro Mon, sucesor de López Ballesteros, cuya política de consolidación de la Deuda y de simplificación de impuestos y saneamiento del Tesoro Público hubo de repercutir, sin duda, en el naciente Banco; lo posee, en cambio, obra también excelente de Vicente López, el Museo del Prado, en el Casón del Buen Retiro. Hay en el Banco de España, desde no hace mucho, otro soberbio retrato del mismo pintor, que se supone representa al Marqués de San Carlos, personaje sin relación directa con la entidad bancaria y obra de plena madurez del pintor de Fernando VII.

Como herencia del Banco de Isabel II existen en el de España varios retratos de la Reina. El primero, de niña, en tiempos de la regencia de María Cristina, obra exquisita de Esquivel. A la edad de quince años, aproximadamente, en un retrato atribuido a Gutiérrez de la Vega; otro, posterior, de Reina joven, por Federico de Madrazo; en fin, uno pintado en 1862 por Benito Soriano Murillo, donde la modelo acusa la tendencia a la obesidad que caracterizó su madurez. De Ramón de Santillán, último Gobernador del Banco Español de San Fernando y primero del de España, ilustre protagonista en esta biografía bancaria, hay un maravilloso retrato de cuerpo entero pintado por el sevillano José Gutiérrez de la Vega. También hay un retrato de media figura, de autor dudoso y fina factura, de su predecesor en el Ministerio, don José García Carrasco, con un papel doblado en la mano en que se lee: «Banco de Isabel 2.<sup>a</sup>».

No tardó en hacerse costumbre el encargo de sendos retratos de los gobernadores sucesivos. Tras el de Santillán, llegan los de sus sucesores Santa Cruz y Trúpita, por Rafael D. Benjumea, y en adelante cabe seguir, sin apenas soluciones de continuidad, el repertorio iconográfico de los Gobernadores del Banco hasta nuestros días. Si hay algunos mediocres, sólo interesantes como documento, abundan los que lucen méritos artísticos en ocasiones descolantes, como veremos más adelante.

En lo que respecta al gobierno de la Nación, cabe recordar que, destronada la reina Isabel en 1868 y proclamada la constitución del 69, tras un breve gobierno provisional de Serrano y Prim, la sucede en 1871 el rey Amadeo I de Saboya, de quien, a poco de subir al trono, hace el pintor Carlos Luis de Ribera el espléndido retrato que el Banco posee. En febrero de 1873, Amadeo (que ha quedado entre el pueblo español con fama de benefactor económico, por la acuñación de «duros» de ventajosa aleación), renuncia al trono y regresa a Italia, su país, reemplazándole la Primera República (1873-74), con Figueras, Pi y Margall, Salmerón y Castelar, interrumpida por el golpe de Estado del General Pavía, restaurando en el trono al hijo de Isabel, Alfonso XII, quien va a reinar hasta 1885. Fue Ministro de Hacienda don José Echegaray, autor del decreto de 19 de marzo de 1874, que otorga al Banco de España el privilegio de la emisión de los billetes. De este hacendista y premio Nóbel posee la sede central dos retratos, posteriores a esa efemérides: uno, firmado por Marcelino Santamaría y otro, por Joaquín Sorolla (fechados respectivamente en 1902 y 1905). Hay también un retrato, de busto, de don Laureano Figuerola, bajo cuyo

(3) FÉLIX LUIS BALDASANO Y DE LLANOS: *El edificio del Banco de España*. Madrid, 1959.

(4) *Banco de España: Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Sin autor; impreso en Esplugas de Llobregat, Barcelona, 1970.

(5) Entre ellos, retratos de Goya, Gutiérrez de la Vega, Madrazo, etc. y pinturas de Maella y Fortuny, en general editadas por el procedimiento «Artóleo» por Plase, S. A. Madrid.



precedente Ministerio se estableció la peseta como unidad monetaria española, obra del pintor Maximino Peña.

Del joven nuevo Rey existe un retrato lleno de encanto, muy semejante al de su antecesor, Amadeo I, y obra del mismo autor, según acabamos de comprobar en documento del Archivo Histórico del Banco.

El monopolio de la emisión de billetes repercutió en la calidad técnica y artística de sus viñetas. Muy bellas son las series de 1874 en la que las efigies de artistas españoles (Juan de Herrera, Goya, Esteve y Alonso Cano, según el retrato de Velázquez del Museo del Prado que luego se suele identificar con Martínez Montañés) prueban el progresivo aumento de la sociedad española en el aprecio de las artes. Pero no podemos sino aludir a estas doblemente valiosas estampas, que ya han sido objeto de una bella publicación<sup>(6)</sup>.

En el reinado de Alfonso XII se admitió la necesidad de que el Banco de España tuviera una sede central en Madrid digna de su función estatal. Fue el rey quien puso la primera piedra en julio de 1884, pocos meses antes de morir. Su segunda esposa, María-Cristina de Ausburgo-Lorena asumió la Regencia y la continuó en la minoría de su hijo Alfonso XIII, póstumamente nacido en 1886. Del año siguiente es el retrato que de ambos pintó Manuel Yus, de interés más documental que artístico. Sánchez Bustillo, gobernador en el breve período de 1890-91 tuvo la doble fortuna de asistir a la inauguración del edificio y de ser retratado por Moreno Carbonero, en uno de los óleos más atractivos de la colección. No desmerece en calidad el extraño retrato de Alfonso XIII adolescente, cubierto con el manto azul celeste de la Orden de Carlos III, que José Villegas pintó, por encargo del Banco, en 1902.

(6) *Los billetes del Banco de España*, prólogo del Marqués de Tejada, presentación por Alfonso Moreno, Subdirector del Banco, que preparó este libro con la ayuda de los señores F. Ruiz-Vélez, J. Alentorn y J. L. Sánchez Toda; la 1.<sup>a</sup> edición es de 24 de julio de 1979; la 2.<sup>a</sup>, de 24 de octubre de 1980, en Madrid, esta última dirigida por J. L. Sánchez Toda. Lo editó el Banco de España.

## LOS RETRATOS

Por su valor iconográfico testimonial, por las condiciones generales de su encargo y ejecución decididas, en la mayor parte, por el Banco, y por el valor artístico de una apreciable porción de ellos, los retratos de altos personajes constituyen lo más interesante de la colección de pinturas modernas del Banco de España.

El retrato es uno de los mayores tipos de pintura, acaso el mayor, en el siglo XIX español. Abundan entre nosotros los buenos retratistas, desde comienzos del siglo, mientras escasean los paisajistas hasta su segunda mitad, y los pintores de temas sagrados, de historia o género no siempre están a la altura de sus intenciones. El bodegón es, relativamente, escaso. El desnudo, más bien raro. En muchos hogares acomodados, la decoración pictórica se limitaba a una estampa religiosa o un paisaje litográfico, pero, al menos hasta la propagación de la fotografía, la pintura de retratos, del gran cuadro de cuerpo entero a la diminuta miniatura, ha tenido una amplia clientela y un experto plantel de cultivadores. No son tan frecuentes como en otros países los retratos colectivos y las piezas de conversación, composiciones en las que un grupo de personas aparenta estar en una actividad que no es el mero posar; tenemos, en cambio, gran número de retratos individuales, a través de los cuales el personaje trata de sobrevivir en su irreductible otredad. Si Goya, que inicia el siglo con *La Familia de Carlos IV*, admite difícilmente parangones, no son indignos de seguirle Vicente López, los Madrazo, Carlos Luis de Ribera, José Gutiérrez de la Vega, Antonio M.<sup>a</sup> Esquivel y algunos retratistas más, de quienes posee el Banco de España obras de primer orden.

En general, son retratos oficiales, en los que el artista no quiere, ni puede, ni debe desvelar totalmente la intimidad de su modelo. Se trata de ofrecer su imagen pública, esto es, el aspecto que él quiere asumir en la sociedad en cuyo seno vive. Por esta razón, trajes, uniformes, condecoraciones e insignias tienen tanta importancia como las propias facciones y hasta, a veces, más. Tampoco el retratado ha de dejarse sorprender en una postura abandonada o negligente; sino que tiene que aparecer con la majestad o gallardía que aparenta al ser mirado por sus semejantes. El retrato oficial es como una presencia permanente de la autoridad, destinada a servir de ejemplo y hasta a inspirar cierto temor. Por estas razones, rara vez es amable, íntimo o muy profundo. El vestido, la postura, el talante, la expresión del modelo han de revelar sin dejar lugar a dudas su posición social,



aclarada más aún por el decorado y accesorios, que no suelen ser meramente ornamentales, sino que desempeñan un papel de signos que, intuitivamente asimilados o interpretados cuidadosamente por el espectador, definen la personalidad pública del efigiado. No pueden pintarse lo mismo el retrato de un magistrado que el de un militar, el de un eclesiástico que el de un ministro o un monarca. Los retratistas del siglo XIX suelen marcar el estamento al que pertenecen sus modelos por el traje, los emblemas, las habitaciones o los ademanes. Lo más característico de las facciones debe borrarse en aras de una fisonomía más genérica. El juez ha de tener cara de juez; la reina, cara de reina. Y conste que estas categorías no son invariables en su figuración. La cara de un monarca del siglo XVII ha de ser larga, aguileña, de belfo caído, de mirada mortecina y sosegada: así pinta Velázquez a Felipe IV o Champaigne a Luis XIII. En el siglo XVIII ha de mostrar ingenio y cierto orgullo, como el Luis XV de Nattier o el Felipe V de Rigaud. A comienzos del XIX ha de tener un aire estatuario, medallesco, entre Augusto y Bonaparte. José de Madrazo no lo olvida al retratar al Deseado. Más adelante, con las monarquías de tipo burgués, se impondrá un tono menos aparatoso, más familiar; y ya Fernando VII por Vicente López, abandonando el aire de melodrama de los retratos goyescos, aparenta, mejor o peor, cierta benevolencia paternal.

Hay que tener en cuenta que el retratado no debe situarse en un espacio demasiado ajeno al del contemplador. Aun guardando las distancias, están pintados para que los vean y es lógico que aparenten mirar a quien se les acerca; muchas veces, la mirada de esos ojos pintados se apodera del visitante y no lo suelta hasta que abandona la habitación donde está colgado el cuadro. No conviene que la severidad de esa mirada nos haga salir huyendo. El pintor busca un equilibrio entre la majestad y la afabilidad. A veces vacila entre la debilidad y la altanería. En los retratos regios se agudiza el problema. Sólo con ver la evolución de estilo en las reales efigies pudiéramos deducir las variaciones en el propio concepto del papel del monarca a lo largo de la Historia.

#### RETRATOS REALES DEL SIGLO XIX

Se inicia la serie con el retrato de *Fernando VII* atribuido a José de Madrazo, sin certeza. La probabilidad de esta atribución reside en la buena calidad de la pintura, dentro de la rigidez y frialdad que impone la moda neoclásica. El rey aparenta mayor edad que en los retratos pintados por Goya en 1814 (Museos del Prado, de Zaragoza, de Santander, Diputación de Navarra, etc.), aunque en éstos el rostro del monarca parezca inspirado, más que en un nuevo estudio del natural, en el retrato ecuestre que le encargó la Academia de San Fernando en 1808. También Madrazo pintó un retrato ecuestre del rey (Museo Romántico, Madrid). En cualquier caso, el Rey, que nació en 1784, aparenta más de treinta años en el lienzo del Banco de España, quizá cuarenta. Es algo más joven, pero no mucho más, que cuando le retrata Vicente López, en 1832. Por todo ello cabe proponer una fecha, para el retrato comentado, en torno a 1823, en que José de Madrazo fue nombrado Teniente General de la Academia, y Fernando recobró el poder absoluto apoyado por los Cien Mil Hijos de San Luis.

El estilo imperio de su enemigo Napoleón se aprecia tanto en su uniforme de general, con calzón ajustado, como en el respaldo redondo del sillón, en la mesa sostenida por grifos y en la perspectiva de columnas en que termina el salón. No es, sin duda, comparable a un Goya, ni siquiera a un López; pero es un cuadro clasicista y majestuoso, con acusado sentido del claroscuro, que le presta apariencias de relieve escultórico, y algo de esa «serena dignidad y tranquila grandeza» que la estética clasicista aconsejaba. Peinado a «la Titus», Fernando VII parece recordar a Bonaparte y un observador apresurado acaso llegase a confundirlos: tales son las semejanzas que nos imponen los gustos de una época.

Todo ha cambiado en los pocos años que separan a este retrato del pintado por Vicente López en 1832, salvo los calzones ajustados, las medias blancas y los zapatos de hebilla del rey. Ya no posa meditabundo, sino que está sentado, animoso y afable, y en vez de apoyarse en el bastón de mando, juega con él distraídamente. El uniforme es semejante, algo más bajo el cuello, menos cruzado el talle. La mano izquierda se apoya blan-

Lám. XL, pág. 102 - Cat. núm. 89, pág. 168

Lám. XXXIX, pág. 101 - Cat. núm. 82, pág. 165



damente en un libro, tras el que asoman otros, inesperada afición; junto a ellos, una escribanía de plata, pintada con el cariño que López dedica a los accesorios reveladores. Ligeramente repantingado en su sillón, Fernando muestra una tendencia a la obesidad que le hace más humano. No es el déspota que se impone, sino el padre que vigila a la prole, que la sigue con los ojos, que le dedica, bajo la gran nariz dinástica, un esbozo de sonrisa. La materia pictórica, tratada con el virtuosismo habitual en López Portaña, a pinceladas firmes y suaves, con una pasta rica sin excesos que sabe reunir las dos acepciones de las «calidades»: las ficticias de las telas, metales o cutis representados y las auténticas de la pintura misma. Como retrato de tipo oficial, éste es, posiblemente, el mejor de Fernando y uno de los mejores del pintor.

Cat. núms. 67, 68, pág. 160

Junto a él resultan muy inferiores, rayando en triviales, los dos bustos que, del mismo Rey y de su cuarta esposa, *María Cristina de Borbón*, pintó Luis de la Cruz y Ríos en 1833. El monarca aparece exactamente en el mismo escorzo de cabeza, con idéntico traje y banda, sobre la que se recorta, en el mismo lugar, el Toisón; casi tendríamos la tentación de sospechar que este busto es una copia del retrato de López si no variase el peinado, que vuelve a la moda «Titus» con muy poca gracia, hasta el punto de que más parece despeinado. Las facciones aparentan mayor juventud, quizá por la inhabilidad, quizá por la adulación del retratista. No es mejor el retrato de la Reina, con amplias crenchas y moño alto y enormes perlas en collar y pendientes. Si algún atractivo tienen estas efigies reside, precisamente, en esta torpeza de Luis de la Cruz, que les presta cierto aspecto burgués y familiar.

Lám. XLI, pág. 103 - Cat. núm. 71, pág. 161

De la hija y heredera de ambos cónyuges posee el Banco cuatro magníficos retratos. En el primero, firmado por Antonio Esquivel en 1838, y antaño atribuido a Jenaro Pérez Villaamil, *Isabel II* tiene ocho años, aunque aparente algunos más al acusar el retratista la seriedad y compostura propias de una reina, por más que estuviera a la sazón bajo la tutela y regencia de su madre y que aún tuviera que esperar un lustro la declaración de su mayoría de edad. Los largos pantalones abombachados que asoman bajo la amplia falda y cubren sus tobillos son, sin embargo, propios de una niña y no de una adolescente, aunque el traje, rico y descotado, parezca ya de adulta. Está en pie delante de un trono, cuyo copete, en forma de «cartouche» sostenido por un par de ángeles, lleva la cifra «I-2» (*Isabel Segunda*); la mano derecha sostiene un guante blanco mientras la izquierda se tiende con ademán de benevolencia, aunque, no muy logrado, ya que parece más un gesto de explicación o de excusa. Lleva collar y pendientes de perlas y moño alto, trenzado, y su rostro expresa, como es debido, una tranquila dignidad. La cubre un dosel bordado de estrellas y la mano izquierda, que en la intención del retratista acaso tratara de señalar la corona y el cetro, puestos en un cojín sobre un pedestal con pesado tapiz con el escudo de España, se recorta ante ellos, enguantada de blanco. El retrato posee ese encanto un poco tieso, pero tierno, típico de Esquivel, quien ha extremado su cuidado en la ejecución de la cabeza y del vestido, con admirables reflejos plateados.

93

Lám. XLII, pág. 104 - Cat. núm. 77, pág. 164

En la sucursal del Banco de España en San Sebastián hay un hermoso segundo retrato de Isabel II, obra probable de José Gutiérrez de la Vega.

Lám. XLIII, pág. 105 - Cat. núm. 88, pág. 168

En el tercer cuadro de los aludidos, Isabel II aparece en el esplendor de su juventud, mujer gallarda, de alto pecho y redondos brazos, ricamente vestida con un grueso traje sedoso y azulado guarnecido de tiras de piel rizosa y de volantes en dientes de sierra, bordados en canutillo de plata, que también cubren el corpiño, sembrado de gruesas perlas en forma de pera; más perlas al cuello, en la diadema y en la pulsera de la mano derecha, que sostiene un guante de encaje. La otra mano, enguantada, se apoya en la cintura, con ademán pudoroso. La ejecución es magistral, como corresponde a Federico de Madrazo, que repitió esta efigie varias veces, en ocasiones con ayuda de taller. Se desprende de este cuadro un encanto romántico, que nos hace comprender mejor las pasiones, favorables o adversas, que esta reina española despertó. Es evidente que no es lo mismo (y aún menos en el siglo XIX) ser gobernados por esta atractiva mujer que por su poco agraciado progenitor.

Lám. XLIV, pág. 106 - Cat. núm. 108, pág. 175

Ese hechizo ha desaparecido en el retrato siguiente, pintado por Benito Soriano Murillo, en 1864, a manos del «irreparable ultraje» de los años; aunque no son muchos los de la reina, nacida en 1830 y que había de vivir hasta 1902. Pero una mujer de treinta años (recordemos la novela de Balzac) era casi una vieja en la consideración de la época. La reina no ha perdido arrogancia; al contrario, lo que pierde en atractivo femenino lo gana en majestad. De mujer se ha convertido en soberana y su pomposo vestido heráldico,



bordado de leones y castillos, así lo proclama. No es un retrato de media figura, más íntimo, como el de Madrazo, sino de cuerpo entero, y con todos los atributos del poder: cetro en la mano, corona —y no diadema— en la cabeza y el consabido cojín con la corona real a su derecha; la mano izquierda se tiende, como en la niñez, pero con la palma hacia abajo, ya no explicando, sino mandando. Es un soberbio retrato oficial, que hace sentir a quien lo contempla la autoridad del personaje, tal y como si estuviera presente. Que esta señora sea gruesa y no demasiado alta es condición que las reinas sobrellevan fácilmente en el siglo XIX (recordemos a su contemporánea, Victoria de Inglaterra), cuando además de soberanas, han de ser madres de familia y representantes de una sociedad que se pretende hogareña. El collar de perlas es todavía más aparatoso y entre el marco que traza con la corona y los largos pendientes, aparece una fisonomía algo abultada, pero lejana, que mira con cierta frialdad, perdida ya la timidez de los ojos que pintó Esquivel o el encanto de los de Madrazo. Un amplio cortinaje, también bordado de castillos y leones, sirve de dosel, tras el que asoma, por una columna, un alabardero, que se recorta en ligeros reflejos ante una altanera puerta palatina. Todo en este cuadro de este segundo Murillo colabora a la creación de una efigie imponente, digna sucesora de las estatuas faraónicas o de las que los emperadores romanos distribuían oportunamente por los países conquistados, para hacerles sentir su autoridad.

Pese a estas apariencias, esta soberana tuvo que renunciar al trono y huir a Francia en 1868, para ya nunca reinar. Un Gobierno provisional ofreció la corona al italiano Duque de Aosta, *don Amadeo de Saboya*, nacido en 1845, y que reinaría dos años con el nombre de Amadeo I. A su llegada, en enero de 1871, el Banco encargaría su retrato al pintor Carlos Luis de Ribera, uno de los mejores del momento. El pintor no ha escatimado las insignias y símbolos del poder: trono regio, con dosel, aupado en tres escalones y con brazos en forma de león alado, columna palatina tras la que se perfila una estatua de Minerva y al fondo, una puerta bajo un friso de amores y guirnalda. El joven y arrogante soberano, de pie, con uniforme de capitán general y el gran collar del Toisón cruzándole la banda del pecho, apoya la diestra en una mesa vestida que soporta la corona, el cetro y un bicornio de plumas, mientras oprime con la izquierda enguantada el otro guante y la empuñadura de su sable. Lleva botas de montar acharoladas y ajustado calzón blanco. La cabeza, de muy exacto parecido si la comparamos con las fotografías del rey, asoma sobre el almidonado cuello de una camisa, cerrada con blanco corbatín. La fisonomía es simpática, atemperada su arrogancia por la sensibilidad que se advierte en los ojos bajos. Las facciones son correctas y nobles, la frente amplia y el marco de cabellos castaños, con barba y poblado bigote, le añaden majestad. La entonación rojiza del fondo aumenta el aspecto suntuoso de este cuadro, magnífico ejemplar de retrato regio.

Pero esa decisión y seguridad en sí mismo que el joven duque italiano aparenta no le sirvieron para permanecer en ese solio real. Pese a ellas y a su buena voluntad probada, no tardó en comprender que no lograría imponerse a los tan divididos españoles y abdicó el 10 de febrero de 1873, dejando como recuerdo los famosos «duros» de plata, tan apreciados por los coleccionistas. Las Cortes proclamaron la República, que tampoco duró mucho. Un levantamiento encabezado por el general Martínez Campos devolvió el trono a la dinastía borbónica, de la que era representante, por abdicación de su madre Isabel, el joven Alfonso, proclamado rey de España a fines de 1874 con la cifra XII de ese nombre. Tenía a la sazón tan sólo diecisiete años y con ese aspecto juvenil lo retrató Carlos Luis de Ribera, a quien el Banco de España volvió a acudir, y quien, visto el éxito del retrato anterior, pintó del nuevo soberano un cuadro que se asemeja bastante, por la composición y el color, al de don Amadeo. Aparece *Alfonso XII* con el mismo uniforme de su antecesor, aunque en vez de ostentar el gran collar, lleva el Toisón a modo de corbata, con lo que se suprime el corbatín blanco. La mano derecha se apoya en una mesa muy parecida a la del de Aosta, reemplazando el bicornio, que el rey sostiene con la mano izquierda, a la vez que el guante, olvidándose de empuñar el sable, lleva también un libro o carpeta de trabajo, con cintas desatadas que aluden a la actividad burocrática del monarca. El calzón, acaso por gazmoñería, presenta ciertos repintes para que se ajuste menos que el del Saboya. Al fondo, con dosel, trono y columna, se agregan dos elementos reveladores: un león dorado apoyando su zarpa en una bola, claro trasunto de los que aparentan vigilar el trono del Palacio de Oriente, y un busto de la destronada reina Isabel II, madre del Rey. Este aparenta más bondad, hasta casi la indecisión; su mirada se apodera, más por

Lám. XLVIII, pág. 110 - Cat. núm. 107, pág. 174

Lám. XLVIX, pág. 111 - Cat. núm. 106, pág. 174



afecto que por imperio, en quien la contempla. Las piernas más juntas que las de Amadeo I, le dan un aire más envarado e indeciso. Acaso por todo ello o por lo abocetado del fondo, de un colorido muy semejante al del retrato del antecesor, tenga este cuadro cierto aspecto de inacabado que casi le añade encanto. Sin embargo, en poco más de los diez años que duró su reinado, Alfonso XII manifestó condiciones de monarca, siempre acentuadas por la benevolencia, que le hizo acreedor al título de Pacificador.

Al fallecer Alfonso XII, quedó su viuda encinta de quien había de ser su primero y único hijo varón y por ello llamado a ceñirse la corona con anterioridad a sus hermanas mayores. Nació Alfonso XIII en 1886 y hasta ser declarada su mayoría de edad, en 1902, asumió la regencia su madre, *María Cristina de Ausburgo-Lorena*, segunda esposa del rey difunto. El niño Rey tiene poco más de un año en el doble retrato que le pintó Manuel Yus, cuya magnitud reside en su tamaño y en su interés iconográfico, ya que como pintura tiene poco interés. Representa a la reina regente de luto, en pie, junto a una de las mesas con tablero de mosaico de piedras duras y patas en forma de leones dorados, pisando esferas, que se trajeron de Italia en el siglo XVII y junto a las que se ha retratado alguna vez Carlos II. Sobre esa mesa está el pequeño rey, con vestido blanco, de volantes de encaje, y zapatitos blancos, como corresponde a su edad; la mano izquierda se apoya en la madre, que lo sostiene con las dos suyas, y la derecha tiende una simbólica rama de olivo. Junto a sus pies, encima de la mesa, están la corona y el cetro sobre un cojín. El fondo, palatino, con espejo y chimenea clasicista.

Yus ha empleado, pues, un simbolismo a la vez tradicional y de cierta originalidad. Hubiera sido difícil el empleo de un trono, en el que no podían sentarse, juntos ni separados, madre e hijo. La mesa hace su papel, con el niño sobre los leones de España, dueños del orbe, y enarbolando la rama de la paz; la Regente, sosteniéndolo, como la Virgen sostiene al Niño en algunos cuadros (como la *Madona de los Palafreros* de Caravaggio. Galería Borghese de Roma) en que se subraya su calidad de co-redentora. Aquí María Cristina es co-reinante, esto es, Regente. Los papeles de ambos personajes quedan suficientemente claros.

95

#### OTROS RETRATOS DEL SIGLO XIX

De Federico de Madrazo y sin duda de sus mejores retratos varoniles es el de don *Pedro Téllez-Girón, XI Duque de Osuna*, recientemente adquirido por el Banco de España de una colección particular. No hay que confundir a este caballero, pese a la pelliza de aspecto septentrional que lleva airosamente terciada al hombro, con su hermano y sucesor, el famoso y derrochador embajador de España en Rusia. En su no larga existencia, don Pedro se distinguió, más bien por su amor a las artes y su actitud de mecenas en empresas culturales. Había de morir prematuramente, poco después de pintado este soberbio cuadro, que lo representa con aire de dandy consumado, con frac negro de excelente corte sobre un chaleco rayado de seda, sujetando con la diestra bastón, guantes y sombrero de copa, mientras apoya la izquierda en la cadera, con cierto desplante desmentido por lo apacible, aunque frío, de su mirada. El rostro es correcto, de frente despejada bajo el pelo castaño bien peinado y rizado y, bajo la nariz recta, medio tapando la boca carnosa, luce un bigotillo de guías enhiestas, a juego con el collar de barba bien cuidada. Con la habilidad propia del mejor de los Madrazos, la silueta negra del Duque se funde en el cortinaje que le sirve de respaldo y que deja asomar, a la izquierda del espectador, un fragmento de la abigarrada decoración del patio principal del Palacio del Infantado, en Guadalajara, en cuya galería figura estar el modelo. Al pie del calado antepecho de piedra figura una inscripción con el nombre y título de don Pedro y más abajo otra con el nombre del pintor, F. de Madrazo, y la fecha, 1844.

El modelo aparenta la calma imperturbable, el sosiego y sangre fría, el alejamiento cortés, propio de la tradición de la nobleza española, que tanto sorprendía a los extranjeros que se aproximaban a los monarcas y príncipes de la casa de Austria, en el siglo XVII, y que tan admirablemente ha captado Velázquez. Dos siglos más tarde, Madrazo consigue este cuadro en la mejor tradición velazqueña.

Lám. LI, pág. 113 - Cat. núm. 112, pág. 176

Lám. XLV, pág. 107 - Cat. núm. 86, pág. 167



Descuella entre los retratos restantes uno, pintado por Vicente López y fechado en 1841, que representa a *don José María Virgil y Quiñones de León, Marqués de San Carlos y Montevirgen*, que fue Ministro de Hacienda en el reinado de Isabel II. Este retrato es, pues, posterior en nueve años al de *Fernando VII*, que el Banco recibió en mayo de 1832, pero no se nota la menor señal de fatiga en la mano del artista quien, nacido en Valencia en 1772, frisaba al ejecutarlo los setenta años. Al contrario, su virtuosismo alcanza niveles insuperables en ese estilo detallista y suntuoso, en lo que contrasta con otros pintores (como Goya, por ejemplo) que simplifican su manera al envejecer. Precisamente, en ese año de 1841, sufrió López una de las mayores emociones de una vida tranquila y, en general, indiferente a los avatares de una historia de España pródiga en guerras, alzamientos e intrigas: el 7 de octubre dos generales, Ochoa y León intentaron asaltar el Palacio Real. El pintor vivía en una de sus dependencias y cuenta que «mi casa fue ocupada dicha noche por la tropa, que estuvo desde las ocho de ella hasta las cinco de la mañana; cuyo tiempo padecí lo que es consecuente en estos casos y además, viendo el peligro de las niñas, Reina e Infanta...». Tras esa alarma, López, ya un poco pasado de moda, pinta sus mejores retratos, con mayor penetración psicológica, como éste del *Marqués de San Carlos*, de rostro atento y levemente vulgar en su aparente distinción. El uniforme, calzón blanco galonado de oro, casaca de terciopelo azul marino bordada en oro y con forro encarnado, chorrera y puños de finísimo encaje y la placa y banda de la Orden de Carlos III, es tan vistoso como apropiado para que el pintor luzca sus inverosímiles habilidades. Las manos, de muy cuidadosa factura, reposan, la diestra en una mesa con libros, sosteniendo los lentes, y la izquierda sobre el muslo, luciendo gruesa sortija de oro. Una columna sirve de dosel al ministro, recortando un bellissimo paisaje crepuscular. Este cuadro merece figurar entre las obras maestras del retratista aúlico, con los que pintó contemporáneamente del *Marqués de Remisa*, el *Canónigo Liñán* o la *Señora de Vargas-Machuca*.

Pero el magnífico retrato del financiero y ministro del ramo no pertenecía, sin embargo, a la colección tradicional del Banco de España. Fue adquirido en el comercio madrileño en 1975, siguiendo la política de adquisición de obras de arte a que ya nos hemos referido, y contradiciendo afortunadamente la decisión de los asistentes a la primera Junta del Banco de San Fernando (1 de febrero de 1833) en la cual, al aludir al retrato de *Fernando VII*, encargado por el Banco de San Carlos en sus postrimerías, y por el cual el banco sucesor pagó 12.860 reales, marco incluido, se aconsejaba «una prudente economía, compatible con el decoro y rango de este distinguido establecimiento» que «se limitará a los gastos indispensables», declarando paladinamente que «el magnífico retrato de nuestro Soberano, mandado ejecutar por el de San Carlos, ha producido dispendios que difícilmente podrán volver a ocurrir...»<sup>(7)</sup>.

Otro buen retrato, ligeramente anterior al del *Marqués de San Carlos*, es el de *don Pedro Sáinz de Andino*, pintado en 1831 por Antonio Esquivel, el delicado pintor sevillano, con menos habilidad pero con un encanto especial que López no posee. Tenía a la sazón Esquivel tan sólo veinticinco años; al año siguiente ingresaría, como académico de mérito, en la de Bellas Artes de San Fernando. Más tarde sería Pintor de Cámara y socio fundador del Liceo Artístico y Literario de Madrid, en cuyas sesiones consiguió una fraternidad entre poesía y pintura no muy frecuente en nuestro país, de la que es excelente testimonio su obra más ambiciosa: *Reunión de poetas* o *Una lectura de Zorrilla* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), ejemplo excepcional del retrato colectivo del tipo que los ingleses llaman *conversation piece*. Y es que para Esquivel, más que la materialidad del cutis y de los trajes, lo que cuenta es el espíritu que impregna el retrato de Andino, aunque, junto a los primores de López, podría parecer casi «naïf». Revestido de la toga de jurista, cuya negrura sólo se anima por la pequeñísima valona y los puños de encaje y por las condecoraciones que cruzan su pecho, el efigiado tiene en su diestra un libro abierto en cuyo frontispicio, con letra imitando los caracteres de imprenta muy aplicadamente, se lee que es el «Proyecto de Código de Comercio y del Código Criminal, formado de orden del Rey N. S. Por el Excmo. e Ilmo. Señor Don Pedro Sáinz de Andino, del Consejo y Cámara de S. M. Ministro y su Fiscal más antiguo Real y Sumo. de Hacienda». Tan circunstanciado título, que acentúa el carácter ingenuo de ex-voto de este cuadro encantador, se complementa de maravilla con la expresión de cándida satisfacción del personaje, que no puede reprimir una sonrisa mientras sus ojos se fijan, con cierta timidez, en el espectador. Tanto por su valor iconográfico, al ser Andino uno de los más ilustres personajes que intervienen en la pre-historia del Banco de España, como por

Lám. XLVII, pág. 109 - Cat. núm. 83, pág. 166

Lám. XXXIX, pág. 101 - Cat. núm. 82, pág. 165

(7) *Memoria de la Junta de Gobierno del Banco de San Fernando*, 22-V-1832, pág. 49.

Lám. L, pág. 112 - Cat. núm. 70, pág. 161



su delicadeza pictórica, este lienzo es uno de los más valiosos de la colección. Esquivel concilia, con sólo aparente torpeza, lo íntimo de la persona retratada con lo representativo de su indumentaria.

Cat. núm. 66, pág. 159

De mayor importancia pictórica es otro retrato, en formato oval, firmado por José Contreras en 1864, pintor de Historia de cierta reputación, en especial a partir de dos años después, cuando presentó en la Exposición Nacional un cuadro del *Dos de Mayo de 1808*. Se trata del busto de un personaje desconocido vestido de levita y chaleco negro, tres veces condecorado, que cruza sus manos ante la banda de Isabel la Católica. El cabello negro, rizado en los aladares, el poblado bigote y la recortada barba entrecana enmarcan una fisonomía simpática, con ojos que miran con viveza y buen humor. La técnica es sobria, el dibujo correcto y la entonación, acertada en su gravedad.

Lám. LII, pág. 114 - Cat. núm. 113, pág. 176

De otro retrato de esta serie del siglo XIX que estamos reseñando conocemos el nombre del modelo, pero no el del pintor, un académico de finales del Romanticismo. Es la figura, de tres cuartos, de *don José García Carrasco, Conde de Santa Olalla*, Ministro de Hacienda durante seis meses, entre 1843-44, y fundador del Banco de Isabel II, hecho al que alude un papel que tiene en la mano derecha, mientras la otra se apoya, según costumbre, en un bufete con libros. Un gran cortinaje, que oculta a medias un cuadro de marco dorado, da al Ministro una majestad casi regia, con la que trata de ponerse a tono su expresión, algo forzada, de dignidad. La ancha corbata y el ligero tupé son lo más romántico de don José García Carrasco.

Lám. XLVI, pág. 108 - Cat. núm. 101, pág. 173

Concluyamos esta relación con una cabeza de *don Laureano Figuerola*, Ministro de Hacienda al que debemos la institución de la peseta como unidad monetaria española. Lleva la firma de M. Peña, lo que permite pensar que es obra del pintor soriano Maximino Peña Muñoz, alumno en Madrid de Casto Plasencia y retratista de la infanta doña Paz, que trabaja en los últimos años del siglo XIX, fechas a las que puede corresponder este retrato, interesante, más que por otra cosa, por la técnica, no muy usada en el país.







RETRATOS DEL SIGLO XIX









Lám. XXXIX  
Cat. núm. 82, pág. 165





Lám. XL  
Cat. núm. 89, pág. 168





Lám. XLI  
Cat. núm. 71, pág. 161

ANTONIO MARIA ESQUIVEL. *Isabel II, niña*





Lám. XLII  
Cat. núm. 77, pág. 164





105

Lám. XLIII  
Cat. núm. 88, pág. 168

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ. *Isabel II*





Lám. XLIV  
Cat. núm. 108, pág. 174

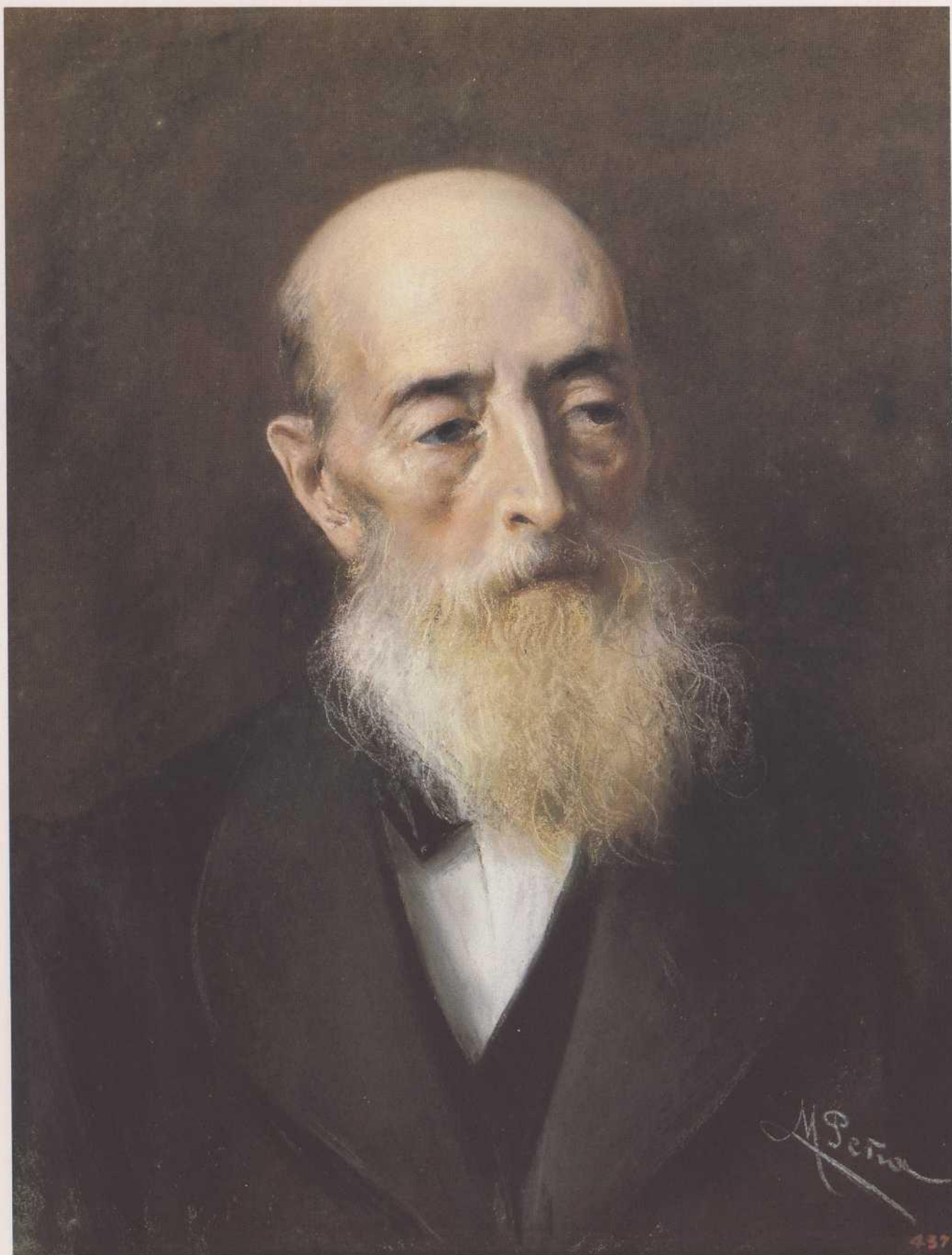




Lám. XLV  
Cat. núm. 86, pág. 167

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ. *Pedro Téllez Girón, XI Duque de Osuna*





Lám. XLVI  
Cat. núm. 101, pág. 172





Lám. XLVII  
Cat. núm. 83, pág. 166

VICENTE LOPEZ PORTAÑA. *José María Virgil y Quiñones de León, Marqués de San Carlos y de Montevirgen*





Lám. XLVIII  
Cat. núm. 107, pág. 174





Lám. XLIX  
Cat. núm. 106, pág. 174





Lám. L  
Cat. núm. 70, pág. 161





113

Lám. LI  
Cat. núm. 112, pág. 176

MANUEL YUS Y COLAS. *María Cristina de Ausburgo-Lorena con Alfonso XIII*





Lám. LII  
Cat. núm. 113, pág. 176



## RETRATOS DE GOBERNADORES DEL BANCO DE ESPAÑA EN EL SIGLO XIX





Lám. LIII, pág. 123 - Cat. núm. 76, pág. 163

Lám. LVIII, pág. 126 - Cat. núm. 87, pág. 167

*Don Ramón de Santillán* fue, no sólo el primero, sino uno de los más ilustres gobernadores del Banco. Su retrato, por José Gutiérrez de la Vega es, también, uno de los mejores de la serie que inaugura; casi me atrevería a decir que el mejor, si no existiera el que había de pintar, de *don Pedro Salaverría*, también de cuerpo entero y en una postura semejante, Federico de Madrazo. Pero lo que es curioso es que Gutiérrez de la Vega pintó el cuadro cuando Santillán todavía no era Gobernador del Banco de España, sino del de San Fernando, en 1852.

Es un lienzo admirable, en el que lo pomposo del uniforme y del escenario queda compensado y como penetrado de intimidad por el pincel de Gutiérrez, que ha sabido modelar y modular, con exquisita sensibilidad, los blancos y los dorados que en otro pintor (como Vicente López) hubieran podido resultar presuntuosos. Santillán, Ministro de Hacienda y factor esencial de la fusión del Banco de Isabel II con el de San Fernando, lleva en la mano derecha un libro, ricamente encuadernado, que no puede ser la «Memoria histórica sobre los Bancos», publicada más tarde, sino posiblemente una Ley o un Decreto; el brazo izquierdo lo apoya con sencillez en una mesa, lo que acentúa la posición de comodidad de su actitud sedente. Chaleco y pantalón blancos, galonados de oro, la banda azul y blanca que cruza su pecho, la leve chorrera de encaje que remata la corbata en azul oscuro de su frac, el espadín, como olvidado, medio oculto, componen una imagen de tranquila majestad; el rostro es inteligente y los ojos miran con benévola penetración. Un cortinaje y una columna dan al retratado un marco casi regio, que se abre por una balaustrada hacia las frondas de un jardín. Todo ello está pintado con el mismo cariño, con el mismo tacto, con la misma sencillez, con igual jugosidad. No cabe un retrato oficial y de aparato pintado con calidad tan sincera.

Láms. LIV, LV, LVI, LVII, págs. 124, 125  
Cat. núms. 62, 61, 63, 59, págs. 158, 157

Comparados con esta obra maestra no pueden sino parecer inferiores los retratos de los Gobernadores siguientes: *don Francisco Santa Cruz* (que lo fue de 1863 a 1866), *don Victorio Fernández Lazcoiti* (que gobernó el Banco unos meses del año 1866), *don Juan Bautista Trúpita* (1866-1868) y *don Manuel Cantero* (1868-1876). El hecho de que dos de ellos lleven fecha de 1881 y otro del 82, su similitud de concepto y composición, en medias figuras ante un cercano fondo de pared con pilastras o columnas, así como las dimensiones, muy parecidas, indican que estos cuatro retratos fueron ejecutados, posiblemente a la vista de fotografías o daguerrotipos, mucho después de que los modelos hubieran cesado en sus funciones, y sin tenerlos a la vista del pintor, que fue en los cuatro casos Rafael D. Benjumea, revelándose correcto, sin más. El mayor o menor atractivo de estas efigies estará en razón directa de la simpatía de las facciones de los retratados. *Don Juan Bautista Trúpita* sale ganador, por su juventud y arrogancia, en este caso. Del señor *Cantero y San Vicente*, tres veces Ministro de Hacienda, posee el Banco otro retrato de busto, sin firmar, algo más sincero, aunque tampoco magistral, y que pudiera haber sido el punto de partida del pintor Benjumea para su imagen oficial.

Llegamos así a otra de las mejores muestras de la pintura española que el Banco de España posee: el ya aludido retrato de *don Pedro Salaverría* por el mejor de los maestros de la



dinastía pictórica reinante a lo largo de la centuria: Federico de Madrazo, que lo pintaría hacia 1877, año en que el modelo, destacado Ministro de Hacienda en varias ocasiones, sucedió a Cantero en el gobierno de la Casa. Sentado en un sillón dorado, estilo Luis XV, junto a una mesa cubierta de rico tapete, en la que reposa, sobre unos papeles y junto a un bicornio con plumas, la diestra del retratado, Salaverría observa con calma y atención a quien lo mira. El uniforme azul, con bordados en oro, hace destacar las condecoraciones y la banda de Carlos III. La mano izquierda reposa, con naturalidad, en el terciopelo rojo del asiento, junto al espadín, sin petulancias. Todo es sereno, todo es tranquilo y digno en este cuadro, desde el vecino paño de pared o la cortina de la puerta, hasta la rica alfombra. Todo pintado con esa infalible exactitud sólo comparable, en la época, con Ingres, muerto diez años antes de que su admirador y hasta cierto punto discípulo, Federico, pintara este retrato, que estoy por decir que supera al maestro en sosegada distinción, sin pretensiones, y en insuperable calidad pictórica. Este retrato, como el de Santillán, se despegan de la serie ordinaria de efigies de gobernadores, no sólo por su alto nivel artístico, sino por su mayor tamaño y por representar de cuerpo entero a los modelos. No sería impertinente, al ver esa obra maestra de Madrazo, recordar a Velázquez, maestro de calidad en la aparente sencillez.

El siguiente retrato efigia a *don José Elduayen*, que antes de ser (1877-88) Gobernador del Banco de España, lo fue del Hipotecario. También fue ministro varias veces. El pintor M. Hiráldez de Acosta lo ha representado de levita, y no de uniforme como los precedentes, con la mano izquierda metida entre las solapas y la derecha apoyada en un escritorio con libros, papeles y escribanía. El severo lujo del atavío negro y la ausencia de medallas dan a este personaje un aspecto de austeridad, lo cual, unido a la fuerza de su fisonomía, contribuye a que el cuadro, sin ser realmente bueno, parezca interesante.

Lám. LIX, pág. 127 - Cat. núm. 81, pág. 165

*Don Martín Belda* no tuvo suerte con su retratista, que quizá escogió fiado de su fama: Dióscoro Teófilo de la Puebla, autor ya de varios cuadros laureados, como el *Primer desembarco de Colón en América* (1862) o *El compromiso de Caspe* (1867), cuando Belda ocupaba (de 1878-81) la gobernación del Banco de España. El cuadro representa al Marqués de Cabra con la Gran Cruz de Carlos III tras la solapa de su frac y la banda por encima del chaleco. Pero ni eso, ni la mirada firme y bondadosa, salvan a su retrato de ser mediocre. Pero Puebla tampoco acertó con la imagen del sucesor, *don Antonio Romero*, que viste de uniforme sin mejor resultado pictórico que recuerde su mandato (1881-83), lo que da materia a sospechar que el autor de *Las hijas del Cid*, hoy en el Museo del Prado (Casón del Buen Retiro), jamás hubiera logrado el ingreso en la Academia de San Fernando (donde entró en 1885) si sólo hubiera sido retratista.

Lám. LX, pág. 127 - Cat. núm. 103, pág. 173

Algo más acertó, por más sincero y aplicado, un pintor más oscuro, Manuel Ojeda, al pintar los retratos de los dos gobernadores siguientes. *Don Juan Francisco Camacho* lo fue dos veces (1883-84 y 1891-92) y en su correspondiente cuadro viste de uniforme muy rico, con medallas y banda de Carlos III, sentado en un sillón, con la mano apoyada en una mesa con libros; *don Francisco de Cárdenas* lo fue sólo dos años (1884-85) y acaso por eso, Ojeda lo viste de levita, aunque con banda y condecoración; está sentado en un sillón, con un libro en una mano. Ambos retratos fueron pintados años después del gobierno de los efigiados (en 1896 y 1898), es posible que de fotografías. Como este retrato se advierte en otros casos, cabe suponer que la medianía de algunas de esas pinturas se deba a no estar hechas del natural. Aún así, Ojeda, que no había sido en vano alumno de Esquivel, da a las facciones de sus retratados un aire de autenticidad.

Lám. LXI, pág. 128 - Cat. núm. 102, pág. 172

Lám. LXII, pág. 128 - Cat. núm. 95, pág. 170

Lám. LXIII, pág. 129 - Cat. núm. 96, pág. 170

Cierto J. Más (por error se leyó Mir y en sus inventarios se atribuyó el cuadro al paisajista Joaquín Mir Trinxet, nacido en 1873), firma el retrato de *don Salvador Albacete*, gobernador del Banco de España desde 1885 hasta su muerte en 1890. El cuadro, sin ser genial ni ofrecer semejanza alguna con el estilo del autor de *La vaca y la encina*, alcanza mayor nivel que los precedentes al centrar el interés exclusivamente en el retratado, sentado de perfil, de levita, sin condecoraciones ni bandas, en una butaca muy sencilla y ante un fondo liso, levemente ambarino. La fisonomía, de cejas fruncidas tras los anteojos de pinza, es enérgica y atenta.

Lám. LXIV, pág. 129 - Cat. núm. 90, pág. 169

Con el retrato de *don Cayetano Sánchez Bustillo*, gobernador entre 1890-91, llegamos a otro hito de nuestro peregrinar artístico. Su autor, tan injustamente olvidado últimamente, demuestra ser un estupendo pintor, original y fuerte incluso en un tema de encargo como éste. ¿Qué no sería capaz de hacer José Moreno Carbonero con temas como *El príncipe de*

Lám. LXV, pág. 130 - Cat. núm. 93, pág. 169



*Viana* (1881) o *La conversión del Duque de Gandía* (1884), que le valieron recompensas internacionales? Sánchez Bustillo, que pasó como una exhalación por el Banco, permanece en él, probando una vez más ese poder de la efigie que hizo del oscuro Lucio Vero uno de los Emperadores romanos más célebres. Un artista de talento no sigue obediente un tipo de obra, por muy de encargo que sea, sino que lo renueva. Bustillo, en pie tras una mesa en la que apoya un grueso tomo en rústica y con aspecto de muy manejado (ya no se trata del consabido libro ornamental), yergue el busto, enfundado en una elegantísima levita, y fija la enérgica mirada en un punto lejano, por encima del espectador, que no merece más que la dirección de la hirsuta barba entrecana. Un fondo rico, con cuadros en marcos dorados y vitrina repleta de libros, muestra más el interior de un intelectual bien situado que el despacho aparatoso de un alto funcionario. El negro del traje, con grises en los brillos de la seda, da una fuerte silueta cuya frialdad se funde con el dorado oscuro del ambiente. La pincelada es decidida y magistral y creo que no es inoportuno aquí el recuerdo de Edouard Manet, siete años antes de que Bustillo llegase a Gobernador, aunque acaso Moreno Carbonero pensara más en León Bonnat o en Carolus Duran.

Lám. LXVI, pág. 130 - Cat. núm. 100, pág. 172

Otro insigne pintor, Vicente Palmaroli, retrató al gobernador siguiente, *don Santos de Isasa*, que lo fue en 1892 y, de nuevo, en 1895, y que, además de Ministro de Fomento, fue presidente del Supremo. Vestido de gran uniforme, constelado de condecoraciones, Isasa se impone, gracias al buen hacer del retratista, por su fisonomía noble y enérgica, admirablemente captada, reduciendo a accesorio el vestido. También de Palmaroli, proteico talento que cultivó todos los géneros, es el retrato de *don Pío Gullón e Iglesias*, a su vez dos veces gobernador, de 1892 a 1895 y de 1901 a 1902, lo que hace incierta la colocación de estos retratos en el siglo XIX. En este caso, Palmaroli ha modelado un fondo arquitectónico cercano y elegante, sobre el que destaca la negra levita de Gullón, quien sostiene en su diestra los lentes, mientras su rostro cano expresa cierta preocupación. No es, ciertamente, un retrato triunfal, pese al aire importante del modelo.

Lám. LXVII, pág. 131 - Cat. núm. 99, pág. 171

Láms. LXVIII, LXIX, pág. 132  
Cat. núms. 94, 97, págs. 170, 171

Al ya citado Manuel Ojeda le toca en suerte la ejecución de otros dos retratos: los de los gobernadores *don Manuel Aguirre* (1895) y *don José García Barzanallana* (1895-97), que firma respectivamente en 1896 y 1898. El aire de afabilidad oficial, que mantiene las distancias, conviene a la imagen del primero, que fue Embajador y Ministro y que, en el cuadro, viste de frac y sostiene la chistera con la izquierda, mientras pliega la diestra sobre un libro, junto a una aparatosa escribanía. El artista ha repetido la postura de esa mano en el retrato siguiente, pero García Barzanallana, que va de uniforme y lleno de entorchados y medallas, no tiene el sombrero, sino los guantes blancos, con la mano izquierda. Su rostro, enmarcado por enormes patillas, es severo y grave, e inspira más temor que simpatía: no sé si su retratista consideraría esto un acierto.

Lám. LXX, pág. 133 - Cat. núm. 58, pág. 157

A *don Manuel de Eguilior* le correspondió el dudoso privilegio de gobernar el Banco de 1897 a 99, es decir durante la guerra de Cuba, en la que su Institución, además de canalizar los donativos, contribuyó con 250.000 pesetas primero y con un millón, después. Debió de hacerlo bien, porque sería llamado mucho más tarde, en 1916. No sabemos cuándo pintó su retrato Luis Alvarez Catalá, buen pintor de historia y de género, pero, al menos aquí, retratista frío y casi fotográfico, que nos ha dejado de Eguilior la efigie casi «standard» de un noble personaje, anciano pero erguido, cuya cuidada barba blanca es más un símbolo de autoridad que una muestra de decadencia, y que posa muy consciente de su alto papel, con la mano izquierda en la empuñadura de su espadín y la derecha con el sombrero ornado de plumón.

Lám. LXXI, pág. 133 - Cat. núm. 98, pág. 171

*Don Luis María de la Torre* gobernó desde el 6 de marzo de 1899 hasta el 28 de octubre del mismo año y deja el cargo para acceder al de Ministro de Gracia y Justicia. Su retrato, firmado por Manuel Ojeda en 1901, le representa vestido de frac, con las condecoraciones de la orden de Carlos III, la medalla de Madrid y la de caballero de Calatrava. Tanto esta pintura como la del gobernador siguiente, *don Antonio María Fabié*, hecha por Rafael Hidalgo de Caviedes son, tan sólo, correctas; y aunque están realizadas en el siglo XX, en 1900 y 1901, se incluyen aquí por corresponder a los dos últimos gobernadores de este siglo.

Lám. LXXII, pág. 134 - Cat. núm. 80, pág. 164





RETRATOS DE GOBERNADORES DEL BANCO DE ESPAÑA EN EL SIGLO XIX



ALFONSO DE CORDOBA. - LOS DOS REYES DE CASTILLA EN EL 1492.



Lám. LIII  
Cat. núm. 76, pág. 163

JOSE GUTIERREZ DE LA VEGA. *Ramón de Santillán* (Diciembre, 1849-Enero, 1856/Enero, 1856-Noviembre, 1863)





Lám. LIV  
Cat. núm. 62, pág. 158

Lám. LV  
Cat. núm. 61, pág. 158

RAFAEL D. BENJUMEA. *Francisco Santa Cruz* (Noviembre, 1863-Abril, 1866)

RAFAEL D. BENJUMEA. *Victorio Fernández Lazcoiti* (Abril, 1866-Julio, 1866)



Lám. LVI  
Cat. núm. 63, pág. 158

Lám. LVII  
Cat. núm. 59, pág. 157

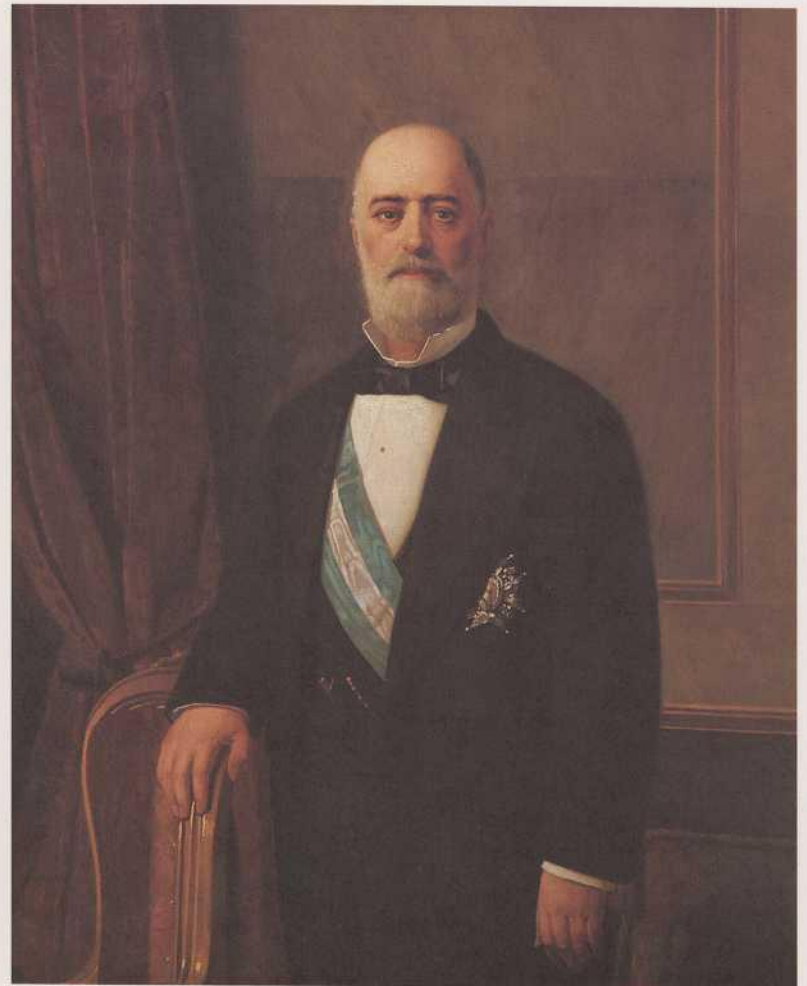
RAFAEL D. BENJUMEA. *Juan Bautista Trúpita* (Julio, 1866-Octubre, 1868)

RAFAEL D. BENJUMEA. *Manuel Cantero y San Vicente* (Octubre, 1868-Diciembre, 1876)





Lám. LVIII  
Cat. núm. 87, pág. 167



Lám. LIX  
Cat. núm. 81, pág. 165

Lám. LX  
Cat. núm. 103, pág. 173

MARCOS HIRALDEZ DE ACOSTA. *José de Elduayen* (Octubre, 1877-Febrero, 1878)

DIOSCORO TEOFILO DE LA PUEBLA. *Martín Belda y Mencia del Barrio, Marqués de Cabra* (Febrero, 1878-Marzo, 1881)





Lám. LXI  
Cat. núm. 102, pág. 172

Lám. LXII  
Cat. núm. 95, pág. 170

DIOSCORO TEOFILO DE LA PUEBLA. *Antonio Romero Ortiz* (Marzo, 1881-Octubre, 1883)

MANUEL OJEDA Y SILES. *Juan Francisco Camacho* (Octubre, 1883-Enero, 1884/Noviembre, 1891-Abril, 1892)



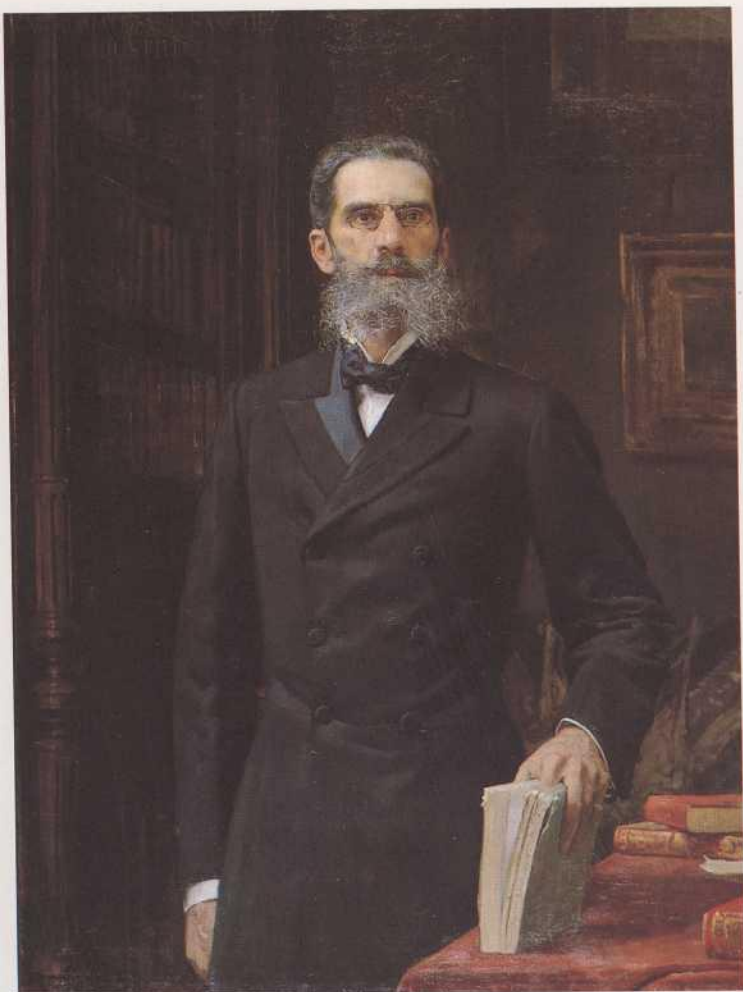
Lám. LXIII  
Cat. núm. 96, pág. 170

Lám. LXIV  
Cat. núm. 90, pág. 169

MANUEL OJEDA Y SILES. *Francisco de Cárdenas* (Enero, 1884-Febrero, 1885)

J. MAS. *Salvador Albacete* (Febrero, 1885-Agosto, 1890)





Lám. LXV  
Cat. núm. 93, pág. 169

Lám. LXVI  
Cat. núm. 100, pág. 172

JOSE MORENO CARBONERO. *Cayetano Sánchez Bustillo* (Agosto, 1890–Noviembre, 1891)

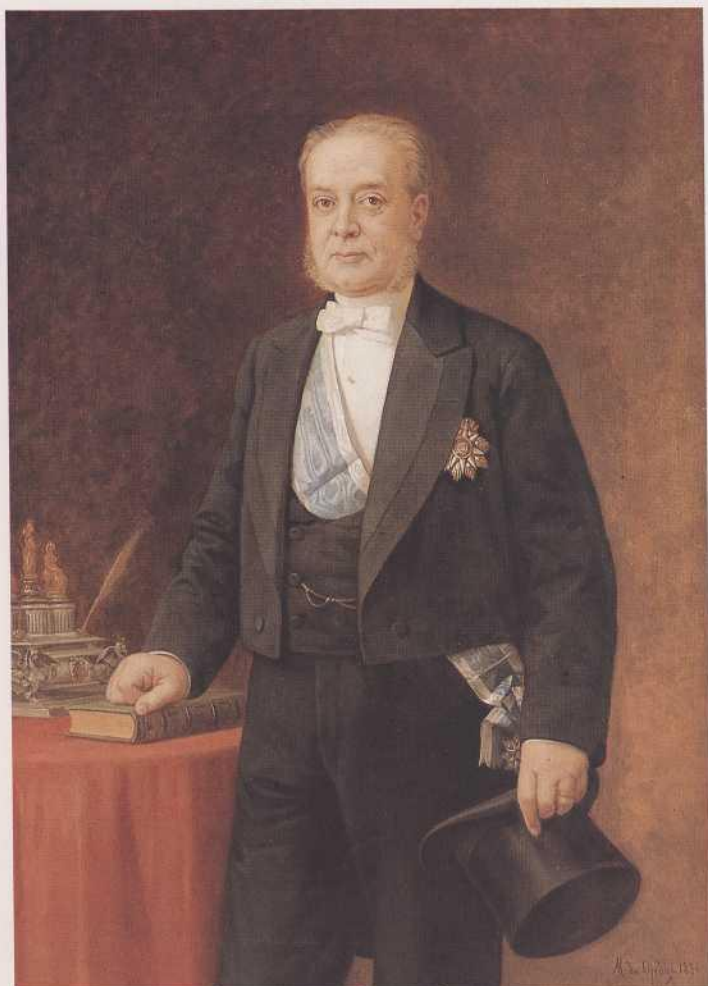
VICENTE PALMAROLI. *Santos de Isasa y Valseca* (Abril, 1892–Diciembre, 1892 / Abril, 1895–Septiembre, 1895)



Lám. LXVII  
Cat. núm. 99, pág. 171

VICENTE PALMAROLI. *Pío Gullón e Iglesias* (Diciembre, 1892-Octubre, 1895 / Abril, 1901-Febrero, 1902)





Lám. LXVIII  
Cat. núm. 94, pág. 170

Lám. LXIX  
Cat. núm. 97, pág. 171

MANUEL OJEDA Y SILES. *Manuel Aguirre y Tejada O'Neal y Eulate, Conde de Tejada de Valdamera* (Septiembre, 1895-Diciembre, 1895)

MANUEL OJEDA Y SILES. *José García Barzanallana* (Diciembre, 1895-Octubre, 1897)



Lám. LXX  
Cat. núm. 58, pág. 157

Lám. LXXI  
Cat. núm. 98, pág. 171

LUIS ALVAREZ CATALA. *Manuel de Eguilior Llaguno, Conde de Albo* (Octubre, 1897-Marzo, 1899/Enero, 1916-Julio, 1916)  
MANUEL OJEDA Y SILES. *Luis María de la Torre y de la Hoz-Quintanilla y Vega, Conde de Torrealaz* (Marzo, 1899-Octubre, 1899)





Lám. LXXII  
Cat. núm. 80, pág. 164

## PAISAJES Y OTROS TEMAS DEL SIGLO XIX





Láms. LXXV, LXXVI, págs. 144, 145  
Cat. núms. 84, 85, pág. 166

Destacan *dos paisajes románticos*, con figuras pequeñas, magistralmente pintados a la «gouache» sobre papel y de dimensiones bastante semejantes y temas casi análogos: unas empinadas rocas a cuyas faldas hay un hormigueo de hombrecillos vestidos de blanco, moros en apariencia, dominando los jinetes en un cuadro (de 57,5 por 45 cm.) y los de a pie en el otro (de 61 por 49 cm.).

El ilustre historiador del arte español, don Manuel Gómez Moreno, atribuía ambas obras, que no llevan firma ni fecha, a Eugenio Lucas el Viejo (1829-1870), escribiendo de la «nocturna» que «es obra de E. L. no solamente segura, sino que ella y su compañera son las piezas más sobresalientes que conozco en su género, dentro de un romanticismo efectista, con su entonación general dorada y su ilusión de paisaje y cabalgata fantásticos, fase la más original de Lucas, desentendiéndose de Goya»; y de la «diurna» que es «obra sobresaliente» de ese pintor, «bien auténtica y reveladora de su inventiva romántica figurando paisaje y agrupaciones humanas, apenas expresadas sino en manchas que a cierta distancia dan ilusión de realidades y ésta es la fase más original y meritoria de su arte». Tales juicios, autógrafos, solicitados en su día por el Banco, figuran en su archivo.

Pero tiempo después, en 1947, solicitada la opinión de otro especialista no inferior, don Xavier de Salas Bosch, éste expresó su opinión de que ambas obras habían salido de las manos de Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854). No seremos nosotros quienes decidamos entre ambas atribuciones, fundadas en la experiencia y olfato de ambos profesores, en especial tratándose de Lucas Velázquez, uno de los pintores más desiguales y deconcertantes de nuestra pintura, y de Villaamil, emparentado con él y tan aficionado a paisajes espectaculares, como éstos. Si se trata de un Lucas, será, sin duda, del Viejo, y no de Lucas Villaamil, su hijo, en general muy inferior. En todo caso, debemos recordar que no son los únicos pintores capaces de esta veta brava, y que Francisco Lameyer (1825-1877) no sólo es de soltura comparable a los citados, sino muy atraído por temas de morería. De lo que no cabe duda es del valor artístico de estas dos piezas, que en los inventarios de la colección se atribuyen a Eugenio Lucas, como afirmaba Gómez Moreno.

Probablemente serán de Hicks otra pareja de paisajes, esta vez al óleo, de dimensiones semejantes (32 por 55 cm.), pintados sobre papel luego pegado a lienzo, sin duda por el mismo artista, posiblemente británico, ya que al dorso de uno de ellos va pegada una etiqueta en inglés en que lo titula *Loch Lomond* (Lago de Lomond, situado entre Dumbartonshire y Stirlingshire y considerado uno de los más bellos lagos de Escocia) y afirma estar firmado en el reverso del papel, lo que no se ha podido comprobar, y que es pareja del otro cuadro, que no titula. Por equivocación, esa etiqueta va adherida a un paisaje montañoso (que es el mejor de los dos) y no al lacustre. Son obras bonitas, de relativa calidad.

Ya cercanos al fin de siglo se sitúan *dos paisajes* del pintor madrileño Manuel Ramos Artal, discípulo de Carlos de Haes y amigo de temas gallegos y madrileños, amén de algunos de orillas del Sena, y que mereció, por un dibujo, la medalla de cobre de la Exposición de Pontevedra, en 1880. Estos cuadritos (de 40 por 70,5 cm.) representan, el uno un caserío

Láms. LXXIII, LXXIV, pág. 143  
Cat. núms. 78I, 79, pág. 164

Cat. núms. 104, 105, pág. 173



con torreón y hórreo, en un paisaje húmedo y brumoso, sin duda gallego, y un soto junto a un río, a las afueras de un pueblo, y son agradables, pero nada más.

De Juan Espina y Capó, otro alumno de Haes, ha ingresado recientemente en las colecciones del Banco *un paisaje* al óleo sobre lienzo (41 por 63 cm.), que representa una finca rústica cercada por larga tapia blanca, con montes al fondo. Nacido en Torrejón de Velasco (Madrid) en 1848, su carrera se desarrolla en la capital y sus alrededores, en los que debe de situarse este paisaje, al que los cedros que aparecen en la lejanía dan un aire de Sierra madrileña.

En lo que se refiere a otros temas del siglo XIX comenzaremos por reseñar las obras de Mariano Fortuny, que, aunque de pequeño tamaño y pretensión, merecieron figurar en la exposición celebrada en Barcelona, Reus y Madrid, en 1975, para conmemorar el primer centenario de la muerte del gran pintor reusense. Su catálogo<sup>(8)</sup> definía la primera como *Un cardenal diciendo misa* (número 1.887). Se trata de una bonita «pochade» que representa a un celebrante en el momento de la elevación de la Hostia; el hecho de que no lleve, sin embargo, casulla, sino una amplia capa pluvial e incluso el que conserve el solideo rojo en tan importante momento del sacrificio, y hasta la distancia de más de medio metro que lo separa del altar, hacen poco probable la exactitud del título oficial.

El *Apunte de Roca Priora*, en un lienzo un poco mayor que el anterior (32 por 23,5 cm.), fue reproducido con ese título, en colores, en el catálogo de la exposición citada, en donde aparece con el número 1.888.

Muy atractivo y original es el cuadro que su autor, Pedro Borrell y del Caso (1835-1910) tituló *Huyendo de la crítica*, más conocido como *El niño de la ventana*. Juan-A. Galvarriato<sup>(9)</sup> lo describe como «cuadro en que un pillete, saltando por una ventana, hace temer de pronto al observador que el saltarán se le va encima». En realidad, pese al título y a la descripción, no se trata de una ventana, sino del marco del propio cuadro, como si el muchacho saliera del espacio pintado hacia el espacio real, creando una ambigüedad muy apreciada en la época barroca<sup>(10)</sup> pero pocas veces con el descaro de este lienzo, de 76 por 63 cm., con cuyas medidas el muchacho que planta sus manos y pies en el marco pintado resulta de absoluta verosimilitud. La ejecución es correcta y académica, de buena calidad pictórica, reservando toda la originalidad al planteamiento inhabitual del tema.

El profesor don Xavier de Salas atribuye al mismo autor otro lienzo, de medidas un poco menores (63 por 50 cm.) que representa una niña con la cabeza cubierta por un pañuelo y con los brazos cruzados sobre una cesta. Es un cuadro bonito y bien pintado, grato de color, pero sin unos caracteres muy personales que permitan una adscripción indudable. Antes figuraba como anónimo en los inventarios, con el título de *Muchachita campesina*. Puede estar pintado a fines del siglo XIX o comienzos del XX. Su ejecución parece menos académica, más «moderna» que la del cuadro anterior.

Muy interesante es una tablita (23 por 34 cm.) que lleva la firma de Alejandro Ferrant (Madrid 1843-1917) adquirida en 1981, y que en el catálogo de la venta madrileña en donde se compró<sup>(11)</sup> llevaba el título de *Misericordias de la guerra, en un paisaje nevado*. El estilo es el suelto y abocetado que el famoso pintor no abandona ni en obras de tan gran tamaño como el altar de la basílica de San Francisco el Grande de Madrid, lo que hace muy admisible la atribución. Junto a los restos de un carro o cañón, yace en la nieve el cadáver de un hombre al que unos desaprensivos despojan de sus armas y ropas, hasta dejarlo desnudo; la semejanza de esos tétricos ladrones con las aves rapaces está subrayada por el vuelo de dos cuervos que se acercan a completar la tarea.

De José Villegas, el autor del *Retrato de Alfonso XIII* hay tres obras menores. La primera, al óleo sobre tabla, de 31,6 por 24,3 cm., representa una *Bailaora andaluza bajo un emparrado* y lleva la firma del autor. Fue adquirida en 1975.

Superiores como técnica y ligereza son las dos acuarelas del mismo pintor, garantizadas por el sello de la testamentaria de 1921, de medidas semejantes (34,5 por 24,5 cm.) y que representan *Dos caballeros del siglo XVIII hablando junto a una mesa* y *Un hombre sentado, leyendo una hoja*, que parece ser el mismo modelo del torero guitarrista del óleo anterior, aunque en este caso sin alamares ni caireles, sino con el calzón sedoso del setecientos, en mangas de camisa, y con algo arrugado detrás de la espalda que pudiera ser la casaca.

Dejando de lado algunas otras obras, hemos de detenernos ante un óleo que representa a dos niños sentados a una mesa sobre la que está abierto un atlas, que uno de ellos parece explicar al otro, mientras una niña, de pie junto a ellos, escucha también

Cat. núm. 69, pág. 160

(8) Catálogo de la exposición *Primer centenario de la muerte de Fortuny*. Madrid, 1975.

Lám. LXXIX, pág. 148 - Cat. núm. 73, pág. 162

Lám. LXXX, pág. 149 - Cat. núm. 74, pág. 162

Lám. LXXVIII, pág. 147 - Cat. núm. 65, pág. 159

(9) J. A. GALVARRIATO, op. cit., pág. 304.

(10) JULIÁN GÁLLEGO: *El cuadro dentro del cuadro*, en especial págs. 186-88. Hay que recordar la revisión que los pintores académicos del siglo XIX hacen de los temas de siglos anteriores: el personaje a la ventana no es monopolio de Borrell (recordar *Dama Vestida de Japonesa*, col. Gérard Lévy, París, pintado en 1890 por P. Andrés).

Lám. LXXVII, pág. 146 - Cat. núm. 64, pág. 159

(11) Ansorena, Madrid. núm. 259, subasta 1981.

Lám. LXXXII, pág. 151 - Cat. núm. 72, pág. 162

Cat. núm. 111, pág. 176

Láms. LXXXIII, LXXXIV, pág. 152  
Cat. núms. 109, 110, pág. 175



Lám. LXXXVI, pág. 154 - Cat. núm. 114, pág. 177

(12) *Los Billetes...*, pág. 160 en relación con pág. 171, niña con perro en el billete de 500 pesetas de la emisión de 1884.

Lám. LXXXI, pág. 150 - Cat. núm. 75, pág. 163

esta *Lección de geografía*. Es pintura al óleo sobre lienzo (99,5 por 99,5 cm.) completamente cuadrado, y tanto por la afectada ternura y ejemplaridad del tema, como por el efectista claroscuro y por el dibujo convencionalmente gracioso, valorado por una pincelada hábil, parece de un pintor de segundo orden de la época victoriana, posiblemente anglosajón y hasta cierto punto, dentro de la moda «a lo Van Dyck» seguida por sir Edwin Landseer y otros pintores y contra la que habían de reaccionar, a mediados de siglo, los primeros pre-rafaelistas. Quizá este supuesto origen británico haya sido parte de la estimación que este cuadro ha merecido por parte del Banco de España, que lo eligió como viñeta para ilustrar los billetes de veinticinco pesetas de la emisión del 1 de enero de 1884, grabados por cierto en Nueva York, lo que posibilita que el autor del cuadro sea americano<sup>(12)</sup>.

En el Banco de España en Granada se conserva un pequeño tríptico (tabla central 43 por 25 cm.; tablas laterales, 43 por 14 cm.) firmado por Manuel Gómez Moreno (Granada, 1834-1918), famoso como arqueólogo e historiador de Arte, afición que transmitiría a sus descendientes, y apreciable pintor, suelto y delicado de color, como se aprecia en esta obra dedicada a *San José con el Niño, venerados por ángeles* que ocupan las alas de esta composición.





PAISAJES Y OTROS TEMAS DEL SIGLO XIX





Lám. LXXIII  
Cat. núm. 79, pág. 164



143

Lám. LXXIV  
Cat. núm. 78, pág. 164

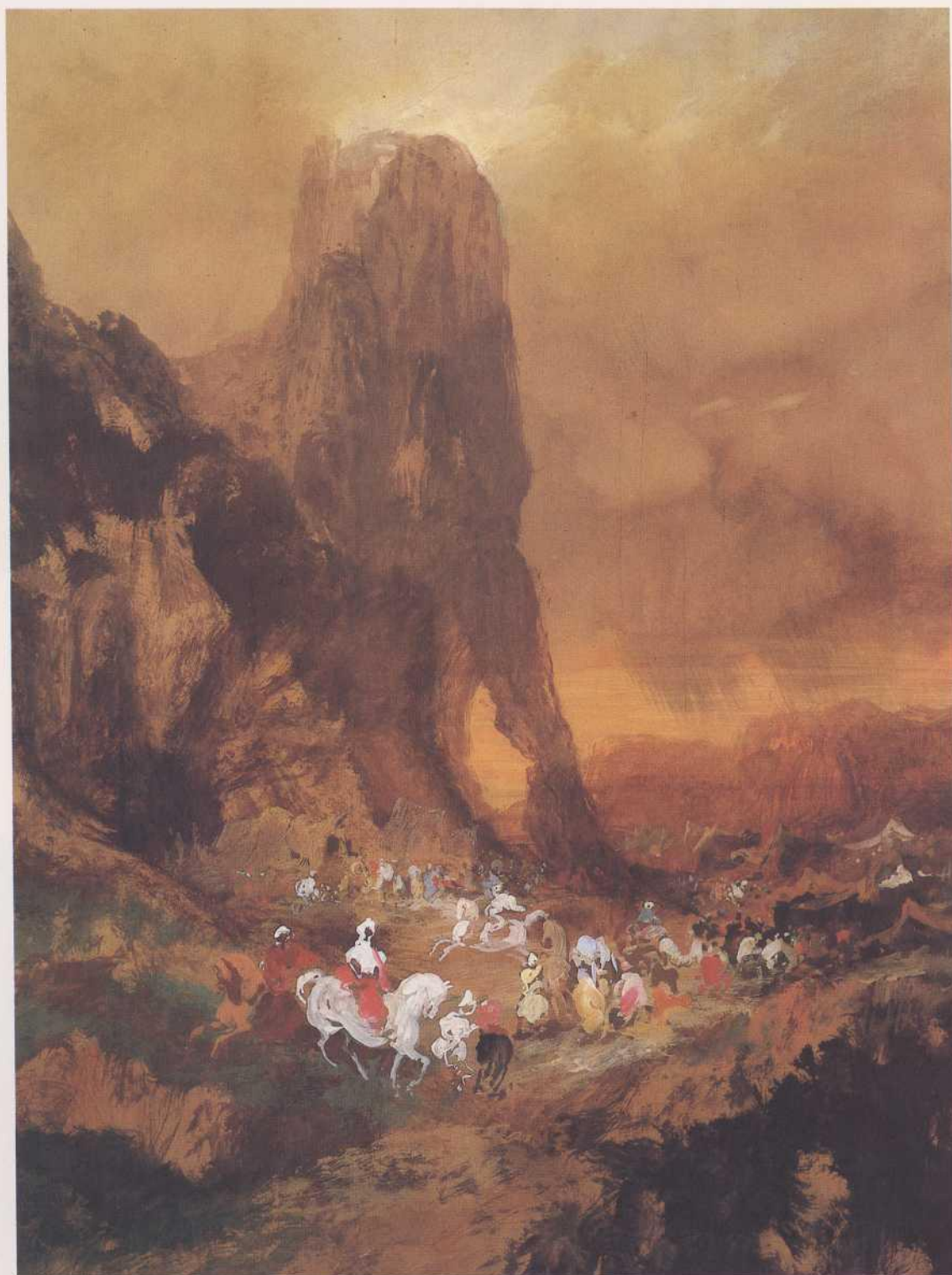


GEORGE MATEW HICKS. *Lago de Lomond (Escocia)*

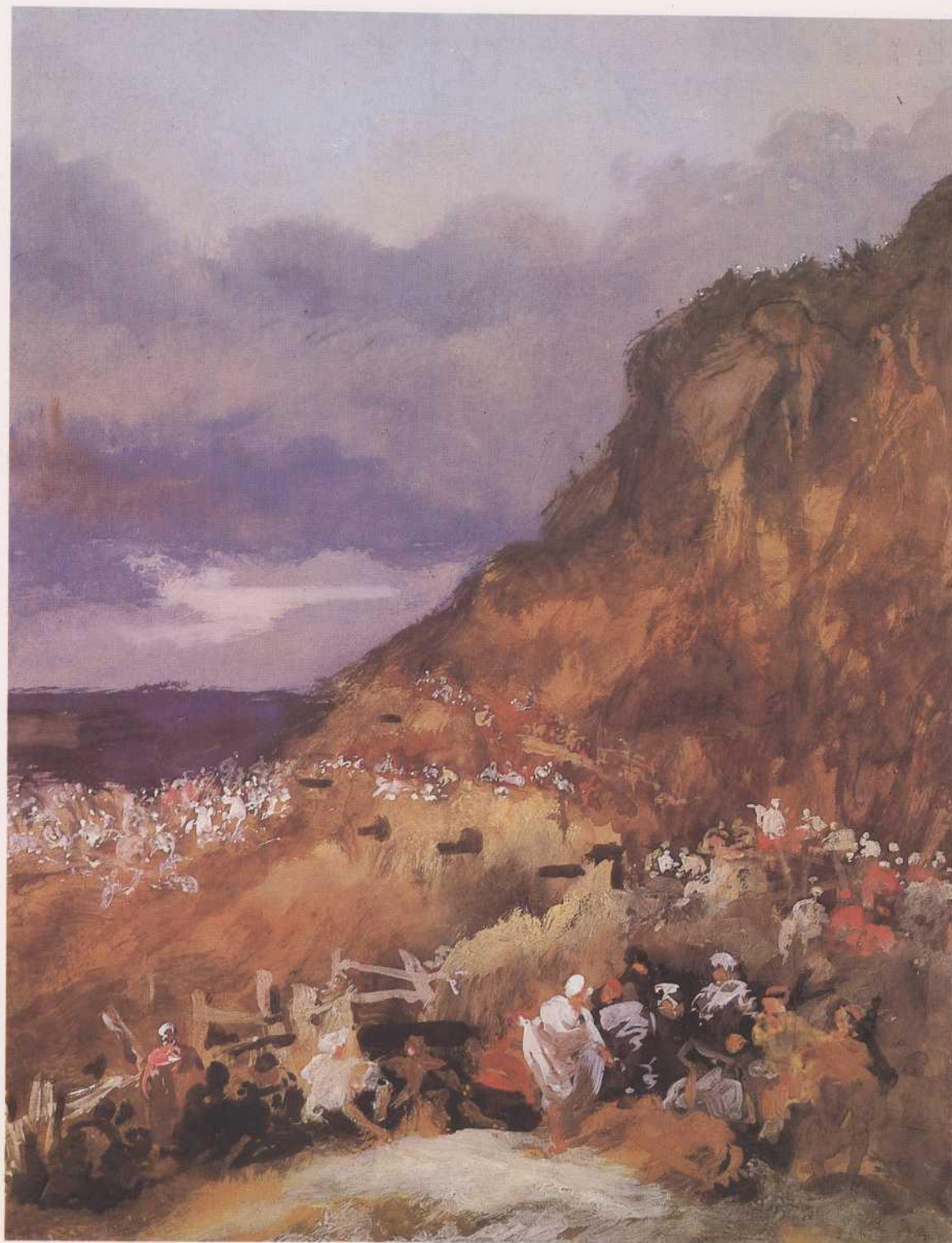
GEORGE MATEW HICKS. *Paisaje Montañoso*







Lám. LXXV  
Cat. núm. 84, pág. 166



Lám. LXXVI  
Cat. núm. 85, pág. 166





Lám. LXXVII  
Cat. núm. 65, pág. 159



147

Lám. LXXVIII  
Cat. núm. 64, pág. 159

PEDRO BORRELL Y DEL CASO. *Huyendo de la Crítica*





Lám. LXXIX  
Cat. núm. 73, pág. 162





Lám. LXXX  
Cat. núm. 74, pág. 162





Lám. LXXXI  
Cat. núm. 75, pág. 163





151

Lám. LXXXII  
Cat. núm. 72, pág. 162

ALEJANDRO FERRANT Y FISCHERMAN. *Misericordias de la Guerra en un Paisaje Nevado*



152



Lám. LXXXIII  
Cat. núm. 109, pág. 175

Lám. LXXXIV  
Cat. núm. 110, pág. 175

JOSE VILLEGAS Y CORDERO. *Dos Caballeros del Siglo XVIII conversando junto a una Mesa*

JOSE VILLEGAS Y CORDERO. *Hombre sentado leyendo una Hoja*





153

Lám. LXXXV  
Cat. núm. 91, pág. 169

DOMINGO MUÑOZ CUESTA. *Escena de la Resistencia*

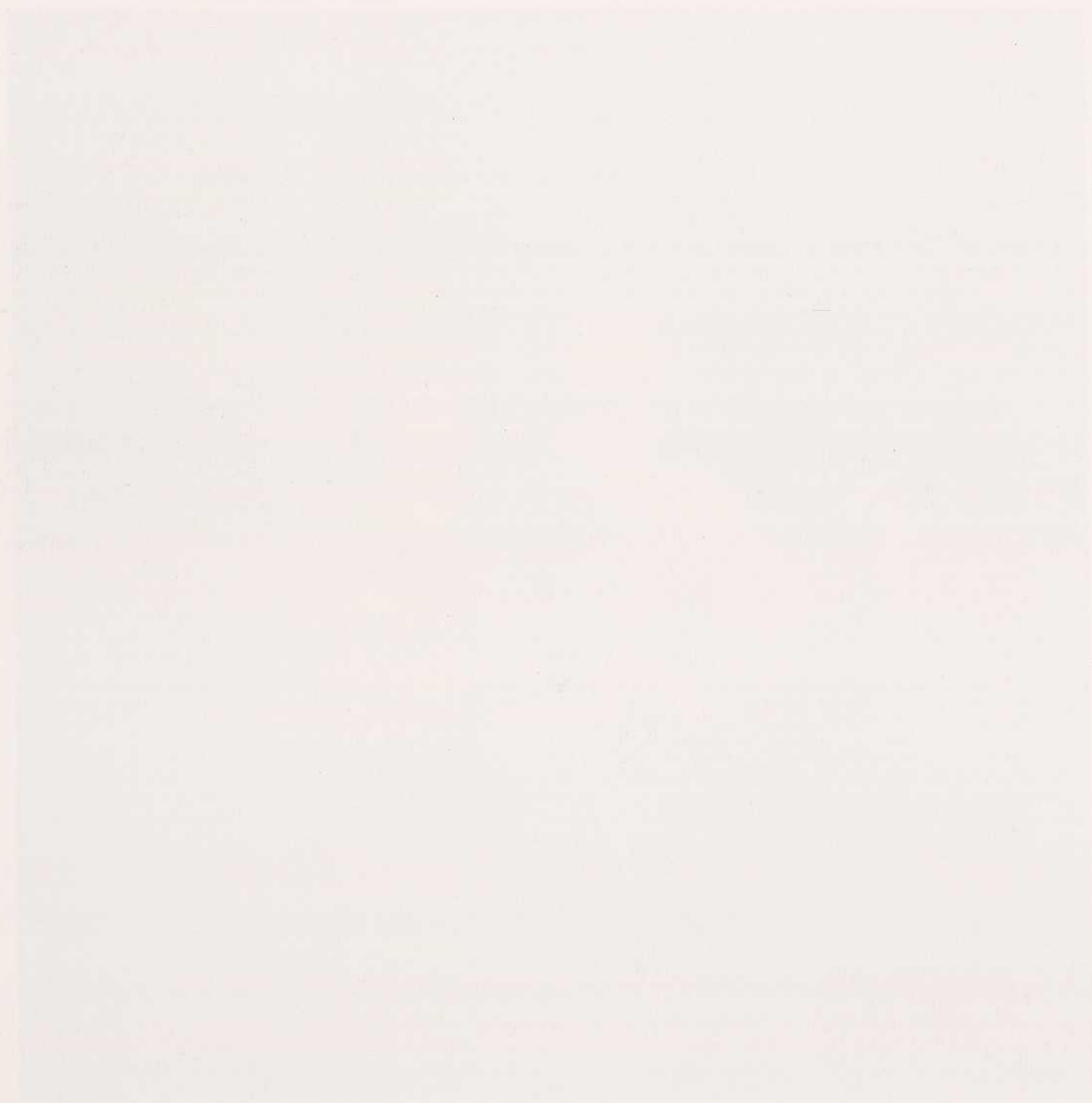




Lám. LXXXVI  
Cat. núm. 114, pág. 177

## CATALOGO DE PINTURA DEL SIGLO XIX





## LUIS ÁLVAREZ CATALÁ

## 58 MANUEL DE EGUILIOR LLAGUNO

Octubre, 1897-Marzo, 1899  
Enero, 1916-Julio, 1916

Lienzo. 1,25 × 0,93 m.  
Fdo.: «L. Alvarez». Angulo inferior izquierdo.

Don Manuel de Eguilior, Conde de Albo, prócer montañés, formó parte del Consejo del Banco de España en 1877. En 1883 fue nombrado Subsecretario de Ultramar y, dos años más tarde, del de Hacienda, cuya cartera ministerial ocuparía en 1890, en el gabinete presidido por Sagasta. Entre octubre de 1897 y marzo de 1899 fue Gobernador del Banco de España. Volvió a ser nombrado Ministro de Hacienda en 1902 y, más tarde, Ministro de Instrucción Pública. Fue también presidente de la comisión inspectora de la Deuda. En enero de 1916, hasta julio del mismo año, volvió a empuñar las riendas del gobierno del Banco de España. Su retrato, firmado por «L. Alvarez», debe ser obra del asturiano Luis Alvarez Catalá (aunque no le haga excesivo honor). Habrá de corresponder al primer mandato (1897-99), ya que este pintor falleció en Madrid en 1901.



60

## LUIS ÁLVAREZ CATALÁ

*Retratista, pinta también cuadros de historia. Nace en Monasterio de Hermo (Asturias) en 1841, estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y obtiene una pensión para Roma, a donde viaja con Eduardo Rosales y Vicente Palmaroli en 1857. Allí pinta El sueño de Calpurnia, premiado en la Exposición de Florencia y en la Nacional de Bellas Artes de 1862, así como una prórroga de la pensión durante otros tres años. Primera medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1890 por su Silla de Felipe II del Museo de Berlín y cuatro primeras medallas en las Exposiciones Universales de Barcelona (1889), Berlín (1891), Munich (1892) y Mónaco (1893). Subdirector del Museo del Prado con Federico de Madrazo, llega a ser director del mismo sustituyendo a Pradilla. Miembro de la Academia de Berlín y Roma. Fallece en Madrid en 1901.*

BIBL.: J. A. Gaya Nuño, *Arte del siglo XIX. «Ars Hispaniae»*, vol. XIX, Madrid. Ed. Plus Ultra, 1966; M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsímil, Gaudí, 1975; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).



58

Lám. LXX, pág. 133

## RAFAEL D. BENJUMEA

## 59 MANUEL CANTERO Y SAN VICENTE

Octubre, 1868-Diciembre, 1876

Lienzo. 1,26 × 1,04 m.  
Fdo.: «Rafael D. Benjumea. Madrid, 1882».  
Angulo inferior izquierdo.

Don Manuel Cantero y San Vicente fue tres veces Ministro de Hacienda, Senador y Alcalde de Madrid, y, de octubre de 1868 a diciembre de 1876, Gobernador del Banco de España, aunque en ese largo periodo de ocho años de gobierno no se cuidara de encargarse su retrato oficial. Este lo realizó Rafael D. Benjumea, en 1882, después de otros varios (cat. núms. 61, 62, 63).

## RAFAEL D. BENJUMEA

## 60 MANUEL CANTERO Y SAN VICENTE

Octubre, 1868-Diciembre, 1876

Lienzo. 0,75 × 0,53 m.

El retrato de busto del Gobernador Manuel Cantero, algo mejor de calidad que el oficial de la galería de Gobernadores, fue vendido al Banco de España por el pintor Benjumea, tras haber pintado cuatro retratos por encargo del Banco (cat. núms. 59, 61, 62, 63). Es el único gobernador que tiene retrato repetido en la colección, aunque éste, pequeño, pudo muy bien ser modelo del que se le encargó hacer al señor Cantero.



59

Lám. LVII, pág. 125





Lám. LV, pág. 124

61

## RAFAEL D. BENJUMEA

## 61 VICTORIO FERNÁNDEZ LAZCOITI

Abril, 1866-Julio, 1866

Lienzo. 1,25 × 1,01 m.  
Fdo.: «Rafael D. Benjumea/Madrid».  
En el lateral derecho.

Don Victorio Fernández Lazcoiti fue sólo durante tres meses Gobernador del Banco de España, entre abril y julio de 1866. Su retrato es posiblemente el menos logrado de los que pintó, tardíamente, Benjumea.

## RAFAEL D. BENJUMEA

## 62 FRANCISCO SANTA CRUZ

Noviembre, 1863-Abril, 1866

Lienzo. 1,26 × 1,04 m.  
Fdo.: «Rafael D. Benjumea/fecit 1881».  
Parte inferior izquierda.

Don Francisco Santa Cruz fue Gobernador del Banco de España desde noviembre de 1863, sucediendo a don Ramón de Santillán, hasta abril de 1866. El retrato, de media figura, es correcto. Lo pintó Rafael D. Benjumea, pintor de quien se tienen escasas noticias y que retrató también a otros gobernadores. Santa Cruz, que aparece aquí de uniforme con el collar del Toisón de Oro, fue durante un tiempo Presidente del Tribunal de Cuentas.

El cuadro fue ejecutado en 1881, por encargo del Banco, muchos años después de que el Gobernador cesara en su actividad. Entre 1881-82, Benjumea realizó, posiblemente valiéndose de daguerrotipos o fotografías antiguas, los retratos de los gobernadores Fernández Lazcoiti, Trúpita y Cantero, que no se habían retratado después de sus gobiernos respectivos, con lo que se aprecia claramente la intención del Banco de contar con una galería iconográfica ininterrumpida de Gobernadores, lo cual (salvo dos excepciones, que podrían resolverse del mismo modo que en 1881-82), se ha conseguido hasta nuestros días.

## RAFAEL D. BENJUMEA

## 63 JUAN BAUTISTA TRÚPITA

Julio, 1866-Octubre, 1868

Lienzo. 1,28 × 1,03 m.  
Fdo.: «Rafael D. Benjumea, 1881».  
Angulo inferior derecha.

Don Juan Bautista Trúpita fue Ministro de Hacienda, miembro del Senado y, entre julio de 1866 y octubre de 1868, Gobernador del Banco de España. Su retrato fue tardíamente ejecutado por Rafael D. Benjumea que aquí obtuvo mejores resultados que en otras ocasiones, acaso por la mayor gallardía del modelo, o acaso porque el documento

en que basó su pintura, fotográfico o dibujado, fuera de mejor calidad que en otras ocasiones. La cabeza es la más interesante de cuantas pintó para el Banco y el tono, levemente ambarino, del fondo da a esta pintura, que por lo demás no pasa de mediana, cierto encanto cromático que los otros retratos no tienen.

## RAFAEL BENJUMEA

*Discípulo de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel, de Sevilla, su ciudad natal, se especializa en retratos. Trabaja para los Duques de Montpensier en 1849 y presenta sus obras a las Exposiciones de la Academia de San Fernando y a las Nacionales de 1850, 1851, 1856 y 1864, aunque tan sólo obtiene mención honorífica. Accede al puesto de pintor de Cámara, realizando cuadros de eventos de la corte, en los que retrata colectivamente a los personajes más importantes. En 1873 entabla pleito contra la destronada Isabel II por el impago de los cuadros Presentación y Bautizo del Príncipe Alfonso, realizados diez años antes. Comendador de la Orden de Isabel la Católica, caballero de la de Carlos III y del Santo Sepulcro.*

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsímil, Gaudí, 1975; E. Valdivieso, *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, Enrique Valdivieso, 1981.



Lám. LVI, pág. 125

63



Lám. LIV, pág. 124

62



## PEDRO BORRELL Y DEL CASO

## 64 HUYENDO DE LA CRÍTICA

Lienzo. 0,76 × 0,63 m.  
Fdo.: «P. Borrell». Ángulo inferior izquierdo.

Más conocido este cuadro como *El Niño de la Ventana*, la composición hace alarde de la ambigüedad del trampantojo con carácter verista y, sin duda, con efecto conseguido. El tema debió gozar de éxito en su momento, porque se conocen otros ejemplares del mismo autor.

Con calidad pictórica y con habilidad representativa, esta pintura de Borrell, trata de ironizar con alusiones al temor de la crítica que manifiestan algunos artistas.

## PEDRO BORRELL Y DEL CASO (?)

## 65 MUCHACHITA CAMPESINA

Lienzo. 0,63 × 0,50 m.

Aunque atribuido por el profesor Javier de Salas a Pedro Borrell, este lienzo presenta una ejecución más moderna y suelta que el titulado *Huyendo de la crítica* (cat. núm. 64); incluso la ausencia de características concretas personales hace difícil atribuirlo, pero debe haber sido pintado a finales del siglo XIX o a comienzos del siglo XX. Es un cuadro agradable de tonos, bien empastado y con el característico ternurismo «fin de siglo» de algunos pintores de género.



65

Lám. LXXVII, pág. 147

## PEDRO BORRELL Y DEL CASO

Nacido en Puigcerdá (Gerona) en 1835, fue discípulo de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. Participa en las exposiciones de esta ciudad en 1866; 1870, en la que es galardonado con mención honorífica y en 1878. Este mismo año presentó sus obras a la Exposición Universal de París. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895 obtuvo mención honorífica. Realizó paisajes, bodegones, retratos, como el de Jaime Balmes para el Salón de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona y algunos lienzos de niños asomados a ventanas. Sus hijos fueron también pintores: María, Ramón, que además fue grabador y Julio Borrell Plá, siendo este último el más conocido. Murió en Barcelona en 1910.

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Ed. facsimil, Gaudí, 1975; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## JOSÉ MARCELO CONTRERAS Y MUÑOZ

## 66 PERSONAJE DESCONOCIDO

Lienzo ovalado. 0,84 × 0,67 m.  
Fdo.: «J. Contreras, 1864».  
Ángulo inferior izquierdo.

El pintor José Marcelo Contreras fue Comendador de la Orden de Isabel la Católica, a la que corresponde la banda que cruza el pecho del personaje de este retrato, que pudiera ser él mismo, ya que en 1864, fecha del cuadro, tenía treinta y siete años, aunque el modelo parece ser de algo mayor edad. Es un buen retrato, bien entonado y pintado, de simpática y viva expresión; la factura de las manos cruzadas, muy cuidada, muestra cierta anomalía entre los dedos anular y meñique de la diestra.

## JOSÉ MARCELO CONTRERAS Y MUÑOZ

Nació en Granada en 1827, formándose en la Academia de Nobles Artes (de la que llegaría a ser Teniente Director), y con López San Román, pasando después a Madrid donde estudia en la Academia de San Fernando bajo la dirección de Federico de Madrazo y Juan Antonio Ribera. En 1854 se trasladó a Córdoba haciéndose cargo de la Dirección del Museo. Obtuvo la Cátedra de Colorido y Composición de la Academia de Cádiz (1861), donde realiza *La caída de Murillo* (1862), luego permuta su cátedra por la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Pintor de temas de historia religiosa, alcanzó segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 por su *Duda de San Pedro*, año en el que está firmado el retrato que posee el Banco, así como otras recompensas en las de 1867, por su obra *La víspera del tres de Mayo* (Museo Municipal de Madrid) con la que adquirió cierta notoriedad y prestigio, y en la de 1871. En 1876 figuró en la Exposición de las Platerías Martínez. Trabajó



64

Lám. LXXVIII, pág. 146

en obras de carácter decorativo en el Palacio del Marqués de Dos Aguas, Escuela Nacional de Música, la Apoteosis de la Virgen de San Francisco el Grande, las bocas de escenario de los teatros Lara y Novedades y en el Café de Madrid. Murió en 1890.

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudí, 1975; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).



66





67



68

## LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS

## 67 FERNANDO VII

Lienzo. 0,74 × 0,59 m.  
En rótulo: «Cruz y Ríos lo pintó, año 1883»  
al dorso de la tela, con tinta.

Es un retrato de busto coetáneo al de cuerpo entero pintado por Vicente López, del que pudiera ser una copia libre, pese al distinto peinado y a un aire juvenil, con una tersura de cutis acaso debida a que este pintor era especialista en miniaturas, en las que no se suelen marcar arrugas. Es obra mediana, interesante como documento más que como pintura.

## LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS

## 68 MARÍA CRISTINA DE BORBÓN

Lienzo. 0,74 × 0,59 m. (pareja del núm. 63).

Pareja del retrato de busto de Fernando VII, por el mismo pintor (cat. núm. 67), representa a la cuarta y última esposa del rey, que era al mismo tiempo sobrina suya, María Cristina de Borbón, con la que se casó el 9 de diciembre de 1829, tras las muertes sucesivas de sus tres primeras mujeres, María Antonia de Nápoles, Isabel de Braganza y María Josefa Amalia de Sajonia. En la fecha de este retrato (que ha de ser la misma que el de Fernando VII, por el mismo autor, es decir, 1833) María Cristina, nacida en 1806, tendría veintisiete años, aunque su robustez pueda aparentar más. Hay que reconocer que Vicente López le dio mucho mayor encanto en su retrato del Museo del Prado (Casón del Buen Retiro) y aderezos más brillantes y aparatosos que las perlas de este retrato de Luis de la Cruz, tan gruesas y monótonas que parecen falsas. Fue representada por



69

Federico de Madrazo como enfermera cuidadora de su esposo y tío; pero esos desvelos no evitaron la muerte del monarca absoluto, en este mismo año de 1833, tras abolir la Ley Sálica que hubiera impedido reinar a su hija única, lo que dio motivo a las guerras carlistas por el derecho que pretendía tener a la corona el hermano del fallecido, don Carlos M.<sup>a</sup> Isidro de Borbón. En tan difíciles circunstancias, María Cristina asumió el poder, como Reina Gobernadora, hasta 1840, cuando el general Espartero la obligó a abdicar y asumió la regencia hasta 1843, año en que Isabel II fue declarada mayor de edad. El cuadro es de un interés más bien histórico que artístico.

## LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS

*Nace en Puerto de la Orotava (Tenerife) en 1776, se forma con el pintor Juan de Miranda, en La Laguna, en la que llega a ser profesor de la Academia de Dibujo, dependiente del Consulado del Mar. En 1815 se traslada a Madrid, donde recibe el apodo de El Canario, con el fin de retratar a Fernando VII, conoce a Vicente López y acude a la Academia de San Fernando. Pintor de Cámara (1816), plasma en sus lienzos y miniaturas a los personajes de la Corte durante más de veinte años, que le valen numerosas distinciones: Secretario Honorario del Rey, Teniente Coronel de Milicias Provinciales, Caballero del Gran Cordón de San Miguel de Francia y Cruz y Placa de la Espuela de Oro de Roma. En 1827 se le nombra vista de aduana de Sevilla, donde conoce la obra de Esquivel y Gutiérrez de la Vega; con el mismo puesto se traslada a Cádiz hasta 1837 en que finalmente se instala en Málaga, donde tendrá como discípulo a Carlos de Haes. Fallece en Antequera en 1853.*

BIBL.: S. Padrón Acosta, *D. Luis de la Cruz, Pintor de Cámara de Fernando VII*, La Laguna, J. Régulo, 1952; J. Hernández Perera, *Los retratos reales de Luis de la Cruz y Ríos*, «Anuario de Estudios Atlánticos», núm. 1 (1955), págs. 201-254; *Catálogo de la Exposición Antológica Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853)*, Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, 1980.

## JUAN ESPINA Y CAPÓ

## 69 PAISAJE CON UN HUERTO CERCADO

Lienzo. 0,40 × 0,63 m.  
Fdo.: «J. Espina». Angulo inferior izquierdo.

Adquirido en 1981, el paisaje de J. Espina y Capó, discípulo de Haes y Académico de San Fernando, puede representar algún lugar próximo a Madrid a juzgar por la vegetación que aparece y por el fondo de sierra. La pincelada suelta y el carácter abocetado de la composición así como el tamaño, hace pensar en un estudio del natural.



JUAN ESPINA Y CAPO

Pintor y grabador, nace en Torrejón de Velasco (Madrid) en 1848. Discípulo de la Escuela de San Fernando, se forma con Carlos de Haes y Ricardo de los Ríos, que marcarán su trayectoria de paisajista. Junto con Morera, otro discípulo de Haes, será de los primeros que pintan al natural en los alrededores de Madrid y en las sierras de Guadarrama y Navacerrada. Viaja a París cuando tan sólo cuenta quince años y a Roma, pensionado por la Diputación de Madrid, donde vive tres años. Su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fue continua desde 1876 a 1932, obteniendo diversos galardones y consideración de primera medalla en 1901, que se haría efectiva en 1926 por sus grabados. Viajó por toda España, Francia y muy particularmente Bretaña, Alemania e Italia, donde recorre sus museos y plasma sus paisajes. En 1931 es elegido miembro de la Academia de San Fernando. Muere dos años más tarde en Madrid.

BIBL.: J. Espina Capó, *Cabos sueltos: belleza, libertad, fraternidad*. Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Imp. de Suc. de F. Peña, 1931; M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudí, 1975; B. de Pan-torba, *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL

Uno de los mejores, más sensible y tiernos del romanticismo español, popularmente conocido por *Una lectura de Zorrilla*, magnífico retrato colectivo de los intelectuales españoles de su tiempo (Museo del Prado, Casón), pero que acaso alcanza su mayor excelencia en sus retratos de mujeres y niños, como los que atesoran los museos de Sevilla y Madrid. Nace en Sevilla, en 1806, y allí se forma en la Academia de Bellas Artes. En 1831 se traslada a Madrid, introduciéndose en el entusiasta grupo romántico de los fundadores del Liceo Artístico y Literario. Con motivo de la ceguera que le sobreviene en 1839, se inició un vasto movimiento de ayuda entre pintores y escritores para que pudiera ser tratado por los mejores oftalmólogos de Europa, que logran recupere la vista. En 1843 es nombrado pintor de cámara y en 1847 obtiene el grado de Académico de la de San Fernando. Reparte su actividad entre la pintura, la crítica e, incluso, la redacción de textos didácticos como el Tratado de Anatomía Pictórica. Concorre a la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1856. Muere a los 51, en 1857.

BIBL.: J. Guerrero Lovillo, *Antonio María Esquivel «Artes y Artistas»*. Instituto Diego Velázquez del C. S. I. C. Madrid, 1957; E. Pardo Canalis, *Apuntes para el estudio de Esquivel*. En «Ideas Estéticas», núm. 110, págs. 122-129; Manuel J. Aragonese, *Esquivel, Villamil, Corso y Contrevas. Aportaciones murcianas al catálogo de su obra*. Sucesores de Nogués. Murcia, 1960.

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL

70 PEDRO SAINZ DE ANDINO

Lienzo. 1,15 × 0,90 m.  
Fdo.: «A. Esquivel fc. 1831».  
Angulo inferior izquierdo.

Don Pedro Sainz de Andino, autor de los Estatutos del Banco de San Fernando de 9 de julio de 1829, de la Ley de Bolsa de 10 de septiembre de 1831 y del Código de Comercio de 30 de mayo del mismo año, ha sido el legislador de la economía española y el inspirador de los códigos mercantiles de buena parte de los países de Hispanoamérica. En este retrato lleva en la mano derecha un ejemplar del «Proyecto de Código de Comercio y del Código Criminal», escritos por él. Este importante personaje ha merecido un retratista de su categoría, pese a las apariencias modestas de este cuadro, de curioso tono inmixta, que no rompen las condecoraciones, toga y muceta del modelo. Su autor es el ilustre pintor sevillano Antonio María Esquivel (1806-1857) uno de los mejores, más sensibles y tiernos del romanticismo español.



70

Lám. I, pág. 112

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL

71 ISABEL II, NIÑA

Lienzo. 1,67 × 1,26 m.  
Fdo.: «A. Esquivel F. 1838».

Al no haberse advertido la firma, este encantador retrato venía siendo atribuido a Jenaro Pérez Villamil (1807-1854), aunque estilísticamente la descripción pareciera dudosa. Ahora se sabe que es obra del delicado pintor sevillano Antonio María Esquivel (1806-1857), autor del célebre retrato colectivo *Una lectura de Zorrilla* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro) y de las más tiernas efigies de niños de la pintura romántica española, entre las que se incluye este retrato, pintado cuando Isabel II tenía tan sólo ocho años. Nacida el 10 de octubre de 1830, heredó la corona de su padre Fernando VII en 1833, quedando bajo la tutela y gobierno de su madre, María Cristina de Borbón, hasta 1843, en que fue declarada mayor de edad. A los dieciséis años casó con su primo don Francisco de Asís Borbón y Borbón. La revolución de 1868 le arrebató la corona, teniendo que expatriarse a París, donde, en 1879, abdicó en favor de su hijo, Alfonso XII. La infancia de Isabel se vio turbada por las guerras carlistas, promovidas por su tío don Carlos, que se consideraba, como sucesor varón de su hermano Fernando VII, con mayores derechos a la corona de España al no admitir la abolición de la Ley Sálica que apartaba del trono a las mujeres. En 1842 se creó el Banco de Isabel II, como independiente y casi competidor del de San Fernando, hasta que en 1847 se fusionaron ambos bancos, tomando, en 1856, el nombre de Banco Español de San Fernando.



71

Lám. XLI, pág. 103





Lám. LXXXII, pág. 151

72

ALEJANDRO FERRANT

Nace en Madrid en 1843. Discípulo de la Escuela de San Fernando y de su tío, el también pintor de historia Luis Ferrant. Muy joven obtiene ya sus primeros premios en las Exposiciones de la Academia de Bellas Artes de Cádiz de 1862, 1864 y 1866. Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1864 por un retrato de su tío el pintor Ferrant, y segunda en la de 1867 por Toma de una galeota de moros por el pueblo de Cádiz presentado en la exposición de esa ciudad el año anterior. En 1874 es pensionado de mérito para la Academia de Roma por tres años, que le prorroga el Ayuntamiento de Madrid por un año. Participa en la Exposición Internacional de 1872 y en la de París de 1878 donde expone Entierro de San Sebastián en la Cloaca Máxima que obtendrá primera medalla en la Nacional de Madrid del mismo año, en 1892 vuelven



Lám. LXXIX, pág. 148

73

a otorgarle primera medalla por Cisneros fundador del Hospital de Illescas. Es nombrado académico de la de San Fernando en 1883 y Director del Museo de Arte Moderno. Realiza obras de gran envergadura, como las *Sibilas*, *Profetas* y el *Altar Mayor de San Francisco el Grande de Madrid*, *Diputación de Pamplona*, *Palacio de Justicia de Barcelona*, *Palacio de los Marqueses de Linares*, *Murga* y de la *Infanta Isabel*. Fallece en Madrid en 1917. En 1926 tiene lugar una exposición homenaje en la Sociedad Española de Amigos del Arte. Sus hijos Angel y Alejandro serían notables artistas en el campo de la escultura y la arquitectura.

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudi, 1975; *Catálogo de la Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

#### ALEJANDRO FERRANT Y FISCHERMAN

##### 72 MISERIAS DE LA GUERRA EN UN PAISAJE NEVADO

Oleo sobre tabla. 0,23 × 0,34 m.

Fdo.: «A. Ferrant/1891». A.ºgulo inferior derecho.

Con el característico estilo abocetado que empleó incluso en las grandes composiciones (altar de San Francisco el Grande), la pequeña tabla de Ferrant, adquirida en 1981, muestra toda su soltura de pincel y una habilidad consumada para componer los temas.

Destaca la belleza del desnudo, tratado con amplitud pese al tamaño; la escena, muy



Lám. LXXX, pág. 149

74

bien compuesta, puede proceder temáticamente, más que de Callot o Goya, como pudiera hacer pensar el título, del *Gonzalo de Córdoba tras la Batalla de Cerinola* de Casado del Alisal, en el que vemos al Gran Capitán contemplar dolorido el cadáver desnudo de su enemigo, el duque de Nemours, obra que fue reproducida en el billete de cien pesetas emitido por el Banco de España en 1931. La posición del cuerpo evoca la del esclavo del *Milagro de San Marcos* de Tintoretto (Venecia, Academia).

#### MARIANO FORTUNY MARSAL

##### 73 UN CARDENAL DICIENDO MISA

Lienzo. 0,28 × 0,21 m.

##### 74 APUNTE DE ROCA PRIORA

Lienzo. 0,32 × 0,23 m.

Al dorso: «Apunte de Roca Piora (Italia)».

Aunque en el catálogo de la exposición conmemorativa del primer centenario de la muerte de Fortuny el primero de estos dos pequeños cuadros se titulaba *Un Cardenal diciendo Misa*, algunas contradicciones entre los ropajes del oficiante y el ceremonial litúrgico hacen pensar que no se trate de una representación del ritual católico. Más bien se trata de lo que cabría llamar una «Fantasía Eclesiástica», análoga a las «Fantasías Moriscas» al uso de la época, que cabe situar hacia 1868, cuando el artista vivía con su esposa, Cecilia de Madrazo, en una villa de las inmediaciones de la plaza Monte d'Oro en Roma. Es obra de color y pasta bien cuidados, dentro de su pequeñez.

Tanto el tratamiento del tema, por planos de luz muy concisos, como el colorido franco y brillante, con la ropa tendida en la terracilla, a grandes manchas, tras la que asoma la silueta de un asno, están muy cerca del estilo de los «Machiaioli», pintores que influyeron en los españoles que acudían a Italia, en ese momento, mucho más que los más tarde llamados «Impresionistas» franceses; es, por ello, anacrónico presentar, como se suele, a Fortuny como un impresionista español.

BIBL.: Catálogo de la exposición *Primer Centenario de la muerte de Fortuny*, Madrid, 1975.

EXP.: Madrid, Barcelona, Reus, 1975.

#### MARIANO FORTUNY MARSAL

Nace en Reus en 1838, hijo de un carpintero y huérfano siendo aún niño, quedará bajo la tutela de su abuelo, un tallista que modelaba también figuras de barro y cera, que será un personaje capital en su primera biografía ya que fomenta su vocación artística. Inicia sus estudios en la Escuela de Dibujo de Reus bajo la dirección de Domingo Soberano y pinta exvotos para el Santuario de la



Virgen de la Misericordia de aquella ciudad. En 1852 se traslada a Barcelona consiguiendo, a través del escultor Domingo Talarn, una pensión para estudiar en la Escuela de la Lonja y en el taller de Claudio Lorenzale (1853) que simultanea con la litografía y trabajos de ilustración de fotografías. En 1854 se le propone la decoración de la iglesia de San Agustín de Barcelona, que realiza al año siguiente y participa en la Exposición Amigos de las Bellas Artes donde gana el premio de la Junta de Comercio (1856), la Diputación le concede una pensión para Roma a donde se traslada en 1858. Allí realiza un considerable número de dibujos, trabaja en la Academia Chigi y entabla amistad con los artistas españoles residentes en la ciudad. En 1860 la Diputación de Barcelona le propone que se traslade a Marruecos con las tropas del general Prim y asiste a la batalla de Wad-Ras; viaja a París bajo los auspicios de la Diputación con el fin de estudiar la pintura de historia francesa para la realización de La batalla de Tetuán, y luego por Roma, Florencia y de nuevo por Marruecos en 1862. De esta época son la Odalisca y Corriendo la Pólvora, pero el gran lienzo se hace esperar y para calmar a la Diputación les envía acuarelas como Il Contino. El éxito de sus obras hace que alcance en el ambiente artístico un notable prestigio y en 1867 se casa con la hija de Federico de Madrazo; es entonces cuando concibe La Vicaría, en la que Meissonier posa vestido de general. Viaja a Roma, París, Granada en donde se interesa por la cerámica de reflejos metálicos, Nápoles y de nuevo Roma donde muere en 1874. Realiza también importantes grabados, acaso por insistencia de Goupil que los comercializa con gran éxito, fechados entre 1862 y 1869.

BIBL.: J. A. Gaya Nuño, *Arte del siglo XIX. «Ars Hispaniae»*, vol. XIX, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1966; *Catálogo de la Exposición Primer Centenario de Fortuny*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1975; A. Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, E. Cátedra, 1979.

## MANUEL GÓMEZ MORENO

### 75 SAN JOSÉ CON EL NIÑO VENERADO POR ÁNGELES

Oleo sobre cartón.  
Tríptico. Pieza central: 0,42 × 0,24 m.  
Laterales: 0,43 × 0,13 m.

En la tabla central, el santo carpintero, envuelto en su tradicional capa amarilla, pero con peinado y barba a la moda del año 1889 (fecha en que está pintada), sostiene sobre el banco al Niño Jesús, con túnica corta y blanca, apoyándose en el patriarca. También encima del banco hay un cofre y sobre él, un jarrón con una vara de azucenas. Debajo, un serrucho y un montón de virutas. La parte superior del cuadro aparece invadido por una nube luminosa, reminiscencia interspectiva de los cuadros de apariciones de Murillo, ya que aquí el Niño no viene del cielo, sino que está en su casa de Nazareth. Los dos ángeles arrodillados en las tablas laterales

llevan flores e incienso y pudieran ser, como los dos personajes de la central, retratos de familia. El pintor debía de estar muy satisfecho de esta obra, ya que la firmó en cada una de sus tres partes.

## JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA

### 76 RAMÓN DE SANTILLÁN

Diciembre, 1849-Enero, 1856  
En el Nuevo Banco Español de San Fernando.

Enero, 1856-Noviembre, 1863  
En el Banco de España

Lienzo. 1,85 × 1,13 m.  
Fdo.: «José Gutiérrez de la Vega, Madrid, agosto de 1852». Angulo inferior derecho.

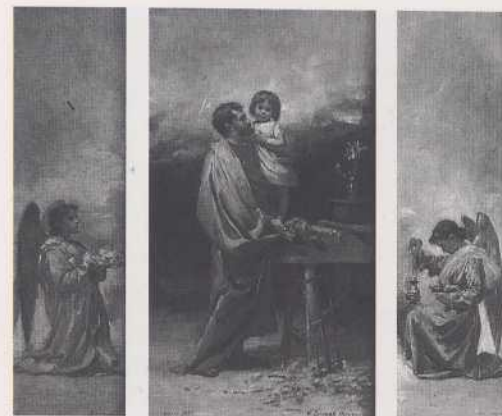
Don Ramón de Santillán fue Ministro de Hacienda y preparó la fusión del Banco de Isabel II con el de San Fernando, dispuesta por Ley de 25 de febrero de 1847. En diciembre de 1849 fue nombrado gobernador del banco producto de la fusión, que se llamaría Nuevo Banco Español de San Fernando, y que luego sería el Banco de España. La gestión de Santillán mereció la gratitud de los accionistas, que se expresa en una lápida de mármol blanco, colocada en el Salón de Juntas, donde se lee: «Los accionistas del Banco de España, en junta general, el 6 de marzo de 1864, dedican este monumento a la grata memoria de su Gobernador, el Excmo. Sr. D. Ramón Santillán, por los constantes servicios que prestó desde el 7 de diciembre de 1849 hasta su fallecimiento, en 19 de octubre de 1863».

El retrato, de cuerpo entero, es uno de los mejores de la colección y una de las obras maestras de su autor, el pintor sevillano José Gutiérrez de la Vega (1803-1865), que figura en primera línea entre los retratistas románticos españoles. Ha sabido dar a su modelo la elegancia y nobleza que requiere un retrato oficial, con cierta íntima y simpática expresión, un colorido delicioso y una técnica de gran delicadeza.

## MANUEL GÓMEZ MORENO

Padre del eminente historiador, nace en Granada en 1834. Se forma en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal. Medallas de oro en las Exposiciones de Bellas Artes de Granada de 1875 y 1876. Viaja a Roma pensionado por la Diputación, donde realiza su San Juan de Dios salvando a los enfermos de un incendio que envía a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. Estudioso del pasado de Granada, supo transmitir a su hijo esta afición. Muere en 1918.

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudí, 1975.



75

Lám. LXXXI, pág. 150

## JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA

Hijo del grabador José Gutiérrez de la Vega, nace en Sevilla, hacia 1805. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y llega a Madrid en 1832, presentándose en ese mismo año al concurso de la Academia de San Fernando, de la que fue nombrado Académico de mérito. Entusiasta fundador del Liceo Artístico Literario, fue, sucesivamente, Director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y profesor de la Academia de San Fernando de Madrid. Concorre a varias Exposiciones del Liceo, presentando en la de 1846 el retrato de Isabel II, propiedad del Banco de España. Presenta una obra en la Exposición Universal de París, de 1855, y concurre por primera vez a la Nacional de Bellas Artes en 1862. Muere en Ma-

163



76

Lám. LIII, pág. 123





Lám. XLII, pág. 104

77

drid en 1865, sin ver cumplida su aspiración de ser nombrado pintor de cámara.

BIBL.: José Gutiérrez de la Vega. En «Tres Salas del Museo Romántico». Catálogo de Vegue y Sánchez Cantón. Madrid, 1921; Ana M. Arias Cossio, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico*. (Tesis Doctoral). Fundación Vega-Inclán. Patronato Nacional Museos. Madrid, 1978.

## JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA (?)

### 77 ISABEL II

Lienzo. 1,98 × 1,31 m.

Aunque no se ha encontrado la firma de este retrato ni documentación concreta sobre él, consta que el retrato de Isabel II, pintado por Gutiérrez de la Vega y propiedad del Banco de España, figuró en la exposición de 1846, por lo que se supone que sea, con lo que coincide también la edad que aparenta la retratada que, nacida en 1830, fue declarada mayor de edad en 1843; dos años después puede ser la fecha aproximada de este cuadro. Tendría entonces 15 años y aparece sentada en un trono que tiene en el respaldo una figura femenina alegórica con espada y frutas y a ambos lados los «fascas» romanos, lujosamente vestida de encaje de plata, con manto de armiño y terciopelo rojo que oculta a medias un león heráldico dorado con la zarpa derecha apoyada en un orbe azul y que recuerda los que decoran el Salón del Trono del Palacio de Oriente. La joven reina lleva en la mano derecha un cetro terminado en una esfera de cristal de roca mientras apoya la izquierda en una corona de oro que en su parte superior lleva otro pequeño orbe con la cruz.

Toda la parte de vestuario y joyas acusa una influencia tan directa de Vicente López que no puede apartarse totalmente la hipótesis de que este cuadro pudiera ser obra de Bernardo López, hijo del anterior; la mejor calidad pictórica corresponde al armiño y al vestido, cosa muy propia de la escuela de López, en cuyo ejemplo, en cualquier caso, está inspirado este retrato.

Transcribimos una nota que figura en el Archivo del Banco de España y que pudiera referirse a este cuadro: «A petición del pintor D. N. Gutiérrez, acuerda la Dirección que se le permita sacar el retrato de S. M. la Reina, que dicho artista pintó para el salón de juntas generales del Banco, con objeto de que lo ponga en la exposición de pinturas que va a tener lugar en el mismo Liceo». (A. 952. Acta 127, de 16 de mayo de 1846. Folio 42).

GEORGE MATEW HICKS

*Pintor inglés especializado en paisaje, vivió en el Continente durante algún tiempo, residiendo, entre otros lugares, en Ostende. En 1854 expuso en la Royal Society of British Artists. Ese mismo año y*

*en 1855 presenta en la Royal Academy Las cataratas de Ackarn, Después de la lluvia en Kilchurn Castle y Lago de los Cuatro Cantones. En la British Institution exhibió dos vistas de Escocia en 1856.*

BIBL.: Ch. Wood, *The Dictionary of Victorian Painters*. Suffolk, Antique Collector's Club, 1981.

## GEORGE MATEW HICKS

### 78 PAISAJE MONTAÑOSO

Oleo sobre papel pegado a lienzo. 0,32 × 0,55 m.

### 79 LAGO DE LOMOND (ESCOCIA)

Oleo sobre papel pegado a lienzo. 0,32 × 0,55 m. Al dorso: referencia impresa de un catálogo de venta inglés con la atribución a Hicks.

Al dorso del primero va pegada una etiqueta en inglés con el título *Loch Lomond* y asegura que el cuadro está firmado en el reverso del papel. Este título, por equivocación, corresponde al segundo paisaje.

Son dos temas agradables, cálidamente pintados, de carácter todavía romántico, pero ya próximos al realismo.

## RAFAEL HIDALGO DE CAVIEDES

### 80 ANTONIO MARÍA FABIÉ

Octubre, 1899-Diciembre, 1899

Lienzo. 1,25 × 0,94 m.

Fdo.: «R. Hidalgo de Caviedes, 1900». Angulo inferior derecho.

Don Antonio María Fabié fue político del partido de don Antonio Cánovas del Castillo y ministro de Ultramar en su gabinete de



Lám. LXXII, pág. 134

80



1890-91. También ostentó los cargos de Subsecretario de Hacienda, Consejero de Estado, Presidente del Tribunal Supremo de lo Contencioso-Administrativo y Gobernador del Banco de España desde octubre de 1899 a diciembre del mismo año, cuando le sorprendió la muerte. Fue durante largos años redactor político del *Diario de Barcelona* y dejó numerosos escritos, literarios y políticos, que respiran lealtad hacia Cánovas, antes y después del asesinato de éste. Hidalgo de Caviedes tuvo que pintar su retrato de una fotografía, en 1900, y consiguió una obra apenas discreta.

RAFAEL HIDALGO DE CAVIEDES

*Pintor de retratos y de figura, nace en Quesada (Jaén) en 1864. Presenta sus obras en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que obtiene tercera medalla en 1890 y 1897 por un retrato y segunda medalla en 1904 y 1908 por el cuadro titulado Las tres edades de la vida. Fallece en Madrid en 1950. Padre de Rafael e Hipólito Hidalgo de Caviedes, arquitecto y pintor, éste sería una de las figuras más importantes de la vanguardia española en los años anteriores a la guerra civil, realiza un espléndido retrato de su padre.*

BIBL.: B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## MARCOS HIRÁLDEZ DE ACOSTA

81 JOSÉ DE ELDUAYEN

Octubre, 1877-Febrero, 1878

Lienzo. 1,25 × 1,03 m.  
Fdo.: «M. Hiráldez de Acosta».  
Angulo inferior derecho.

Don José de Elduayen comenzó su carrera como Ingeniero de Caminos y trazó y contribuyó a la construcción de los ferrocarriles del Norte de España. De ideas legitimistas favorables a la restauración de la rama isabelina, trabajó por la vuelta a su patria de Alfonso, príncipe de Asturias, y le acompañó cuando regresó para su coronación, desempeñando, a partir de ese momento, puestos de responsabilidad. Fue tres veces Ministro de la Gobernación, otras tres Ministro de Estado y una, Ministro de Ultramar. Gobernador del Banco de España de octubre de 1877 a febrero de 1878, fue también Gobernador del Banco Hipotecario. El rey le otorgó el título de Marqués del Pazo de la Merced y le condecoró con el Toisón de Oro y la Gran Cruz de Carlos III. En su retrato por Hiráldez no lleva esas condecoraciones; va vestido de levita ribeteada de trencilla, que se cierra sobre una camisa almidonada, con corbata negra. Se apoya en una mesa con papeles.

MARCOS HIRÁLDEZ DE ACOSTA

*Natural de Sevilla (1830) y discípulo de Antonio María Esquivel y de Picot. Viaja a Roma pensionado por el Duque de Osuna. Participa en las Exposiciones Nacionales y obtiene menciones honoríficas en 1860 y 1862, segunda medalla en la de 1864 por Jura de Santa Gadea y por retratos. En 1867 participa en la Exposición Universal de París. Profesor auxiliar de Enseñanza de Artesanos, fallece en Madrid en 1896. Poseía condecoraciones de las órdenes de María Victoria y Carlos III.*

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudi, 1975; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

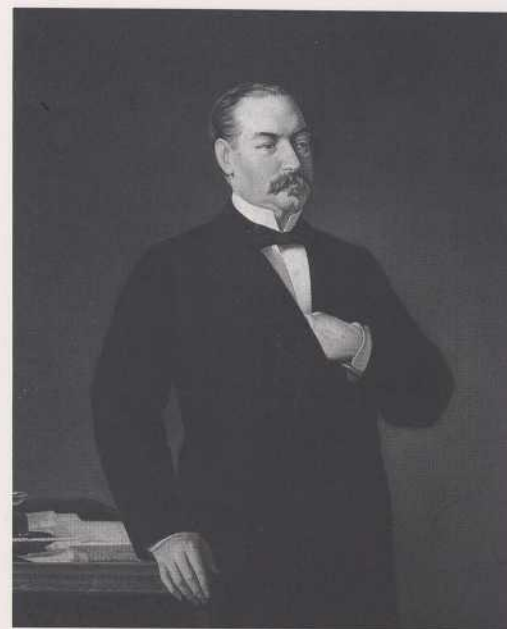
## VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

82 FERNANDO VII

Lienzo. 1,87 × 1,35 m.

Este retrato fue encargado al pintor de Cámara de Fernando VII en los últimos tiempos del Banco de San Carlos, cuando se preparaba la creación del Banco de San Fernando. Por esta razón, advirtiéndole que el artista no se daba prisa en ejecutar el trabajo, se le presionó para que lo entregara con motivo de la boda del rey con María Cristina de Borbón, su cuarta esposa, en 1830, pero no pudo lograrlo. La Junta de Gobierno del Banco de San Fernando, en sesión de 9 de julio de 1830, encomendó al Secretario de la entidad que urgiera la realización del cuadro, consiguiendo que el artista lo entregara en 1832. El 22 de mayo la Junta examina la factura del pintor, que asciende a 9.000 reales por la pintura, más 3.860 por el marco tallado y dorado, y que se apresuró a pagar, haciendo constar su satisfacción por el primor de la ejecución. Esa cantidad fue, sin embargo, considerada excesiva para las posibilidades del nuevo Banco de San Fernando, que en su primera Junta (1 de febrero de 1833) hace constar que «el magnífico retrato de nuestro soberano, mandado ejecutar por el de San Carlos, ha producido dispendios que difícilmente podrán volver a ocurrir». No deja de ser curioso que dichos dispendios parecen haber sido rápidamente productivos, ya que en el Inventario del Banco de San Fernando de mayo de 1847 se valora este cuadro en 14.000 reales de vellón, es decir, más alto que el precio pagado, mientras que los retratos de los gobernadores del de San Carlos pintados por Goya sólo alcanzan los mil reales.

En 1847, el cuadro estaba en el Salón de Juntas Generales del Banco de San Fernando.



81

Lám. LIX, pág. 127



82

Lám. XXXIX, pág. 101





Lám. XLVII, pág. 109

83

## VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

*Nació en Valencia en 1772 y murió en Madrid en 1850. Además de sus repetidos retratos de Fernando VII (entre los que destacan el del Banco de España y el que posee la Embajada de España cerca de la Santa Sede), pintó los de sus padres y hermanos (Visita de la familia real a la Universidad de Valencia, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro) y los de sus cuatro esposas y de la hija de la última, que fue reina con el nombre de Isabel II, de la cual fue maestro de dibujo. Es, después de Goya, el retratista más considerable del primer tercio del siglo XIX, poseedor de un consumado oficio, que se aprecia, tanto o más que en las fisonomías, en los accesorios de sus personajes.*

BIBL.: Marqués de Lozoya, *Vicente López, 1772-1850*. Catálogo de la Exposición organizada por los Amigos de los Museos de Barcelona. Barcelona, 1943; Emiliano M. Aguilera, *Vicente López, Estudio biográfico y crítico*. J. Gil, Edt. Barcelona, 1946; Marqués de Lozoya y E. Lafuente Ferrari, *Vicente López, 1772-1850*. Catálogo de la Exposición conmemorativa del II Centenario de su nacimiento. Valencia, Ayuntamiento, 1974; J. L. Morales y Marín, *Vicente López*. Guara Editorial. Zaragoza, 1977.

## VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

## 83 JOSÉ MARÍA VIRGIL Y QUIÑONES DE LEÓN, MARQUÉS DE SAN CARLOS Y DE MONTEVIRGEN

Lienzo. 1,28 × 0,95 m.  
Fdo.: «Vte. López f. 1841».  
Angulo inferior izquierdo.

Vicente López Portaña tenía cerca de setenta años cuando ejecutó este espléndido retrato del que fue Marqués de San Carlos y de Montevirgen, don José María Virgil y Quiñones de León, Ministro de Hacienda del ga-

binete de Isabel II, según se ha creído identificar. Aunque así fuera, no está relacionado con la historia del Banco y fue adquirido en 1975 por su valor intrínseco de obra de arte. Es de la mejor época del pintor, cuando ejecuta las efigies de Castellsdosrius, del Marqués de Remisa, etc., con un virtuosismo en los detalles que no obsta a la grandeza del personaje. El colorido, dominado por el contraste azul y rojo y blanco del traje del modelo, ante un bello paisaje nublado, es de lo más acertado que se ha visto de Vicente López.

## EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ

## 84 MOROS EN UN PAISAJE MONTAÑOSO

Gouache. 0,61 × 0,49 m.

## 85 CARAVANA EN UN PAISAJE CON TORMENTA

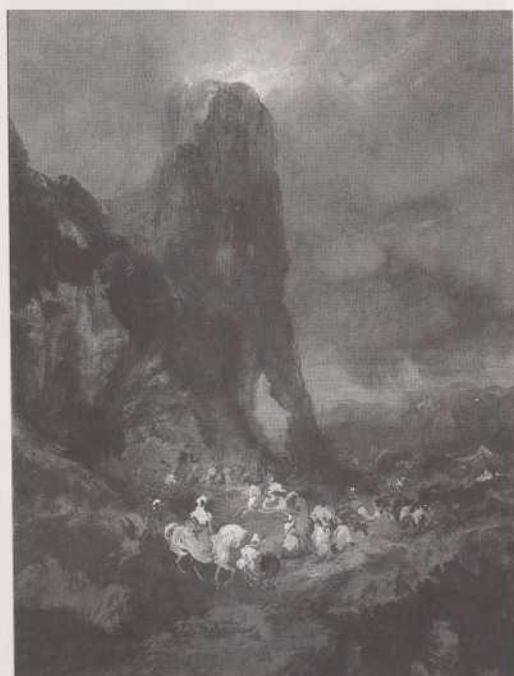
Gouache. 0,59 × 0,45 m.  
Al dorso llevan sendas certificaciones manuscritas de D. Manuel Gómez Moreno.

Extraordinariamente bien pintados, representan una escena diurna, el primero, y una escena nocturna, o de tormenta, el segundo. La atribución a Eugenio Lucas Velázquez dada por don Manuel Gómez Moreno es tan verosímil como la de don Xavier de Salas Bosch, quien los cree de mano de Jenaro Pérez Villaamil, pero Francisco Lameyer manejó también estos temas con soltura equiparable a la de aquéllos.

Son, sin lugar a dudas, piezas bellísimas y de gran calidad artística, con un colorido espontáneamente dispuesto, sin vacilaciones.

## EUGENIO LUCAS VELÁZQUEZ

*Es uno de los pintores más representativos del romanticismo en el segundo tercio del siglo. Nace en 1827 y muere en Madrid en 1870. Se forma en la Academia de San Fernando bajo la dirección de José de Madrazo, Rafael Tejeo y Camarón, aunque sus maestros serían Goya, Velázquez, Murillo y los pintores flamencos, a los que copia en los Museos de la Trinidad y el Prado. Presenta por primera vez sus paisajes en la Exposición de Bellas Artes de 1848. Realiza la decoración al temple del techo del Teatro Real, en la que colaboró con Enrique Philastre, al que se le encarga la embocadura del escenario; y ya en solitario la de diversas mansiones en Madrid, entre ellas las del Palacio del Marqués de Salamanca. Participa en la Exposición Universal de París de 1855 con un Episodio de la Revolución de 1854 y La plaza partida, que reciben grandes elogios de Théophile Gautier. Viaja por Francia, Italia y Marruecos, que plasma en su serie de temas morunos, aunque es especialmente popular por los temas extraídos de asuntos goyescos, si bien en aquéllos muestra una fogosidad aún mayor. Realizó un considerable número de paisajes, así como algunos retratos, en los que entremezcla diversas tendencias, dando origen a una gran di-*



Lám. LXXV, pág. 144

84



Lám. LXXVI, pág. 145

85



ficultad en la catalogación de su obra, ya que son pocos los que se conservan firmados y fechados. En 1860 recorre los Picos de Europa y en 1869 viaja por el norte de España y el sur de Francia. Mantuvo estrecha amistad con otros pintores contemporáneos, entre ellos Jenaro Pérez Villaamil, con el que realizaba paisajes fantásticos utilizando el método Cozens.

BIBL.: E. Tormo, *Lucas, nuestro pequeño Goya*, «Arte Español», I (1912), págs. 150-245; E. Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencia e influencia del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947; E. Pardo Canalis, *Eugenio Lucas y su mundo*. Discurso de Ingreso en la Real Academia de San Fernando, Madrid, Academia de San Fernando, 1976.

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ

Hijo del pintor español José Madrazo y de la hija del pintor de Silesia Tadeo Kuntz, nació en Roma en 1815 y murió en Madrid en 1894. A su vez, sería padre de Raimundo de Madrazo y Hahn y abuelo de Federico (Cocó) de Madrazo y Ochoa, ambos también pintores, en una dinastía de artistas que llena el siglo XIX español. De todos ellos, es Federico el que alcanza mayor altura, en especial como retratista, tanto de la Casa Real (las reinas María Cristina e Isabel) y el esposo de ésta, Francisco de Asís) como de la aristocracia y de los más famosos políticos y escritores y artistas, entre ellos Ingres, que le influyó no poco en su concepto de este género de pintura, aunque acaso le supere Federico en lo jugoso de la técnica y del color. Es el creador de un tipo de dama española, a la vez reservada y seductora (La marquesa de Montelo, La condesa de Vilches, Fernán Caballero, Sofía Vélaz... todas en el Museo del Prado, Casón del Buen Retiro). Fue Director del Museo del Prado entre 1860-68 y 1881-94, y dictador del buen gusto en el Madrid de su tiempo.

BIBL.: Jacinto Octavio Picón, *Don Federico de Madrazo*. Madrid, 1894; Mariano de Madrazo, *Federico de Madrazo*. «Monografías de Arte». Biblioteca Estrella. Madrid. (Dos tomos ilustrados con 86 retratos); Bernardo de Pan-torba, *Los Madrazo*. Barcelona, 1947.

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ

# 86 PEDRO TÉLLEZ GIRÓN, XI DUQUE DE OSUNA

Lienzo, 2,17 × 1,42 m.  
Fdo.: «Don Pedro Téllez Girón, XI.º Duque de Osuna». Angulo inferior izquierdo.

Este retrato puede parangonarse con el del Ministro de Hacienda y Gobernador del Banco de España, don Pedro Salaverría, obra más tardía del mismo pintor, que lo ejecutó unos 30 años después que el del Duque, pintado en 1844. Es un excelente momento de la producción de Federico de Madrazo, quien, nacido en Roma en 1815, tenía apenas treinta años y llevaba dos con casa puesta en Madrid, después de sus viajes a París (1833 y 37) donde conoció al gran pintor Ingres, cuyo tipo de retratos había de impre-

sionarle, y a Roma (1840) donde se dejó influir, muy fugazmente, por el nazarenismo de Overbeck, cuyo impacto no aparece para nada en este retrato, que sigue, más bien, el ejemplo ingresco, pero con una sobria majestad digna de Velázquez. Si el retrato de Salaverría puede ser mejor en finura cromática y en calidad exquisita de la materia pictórica, conseguida en la madurez del artista, en éste de sus veintinueve años muestra la fuerza contenida de la juventud y resulta el efigiador idóneo de un dandy de cercana edad, distinguido y grave, altivo sin presunción. Este XI Duque, tras una vida breve de amor al arte, había de morir dejando el título al exuberante embajador de España en San Petersburgo, el XII Duque de Osuna.

FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ

# 87 PEDRO SALAVERRÍA

Enero, 1877-Octubre, 1877

Lienzo, 1,88 × 1,14 m.  
Fdo.: «F. de Madrazo». Angulo inferior izquierdo.  
Inscrip.: «Excmo. Sr. D. Pedro Salaverría». Abajo, al centro.

Es este cuadro uno de los mejores de toda la colección del Banco de España. Representa a don Pedro Salaverría, que fue varias veces Ministro de Hacienda y distinguido economista y Gobernador del Banco de España, como sucesor de don Manuel Cantero, desde enero de 1877 hasta octubre del mismo año. Contrasta la brevedad de este mandato con la longitud del inmediatamente anterior, y la extraordinaria calidad de este retrato —que, al no llevar fecha, no sabemos si fue ejecutado en 1877—; es de cuerpo entero y de un tamaño muy semejante al de don Ramón de Santillán por José Gutiérrez de la Vega (cat. núm. 76), cuyo lienzo mide 1,85 × 1,13 m., mientras que el de Salaverría tiene una medida de 1,88 × 1,14 m., lo que permite sospechar que pudiera ser encargado como un «pendant» del retrato del primer Gobernador del Banco, y en una postura parecida. En cualquier caso, Federico de Madrazo vio el retrato pintado por Gutiérrez de la Vega antes de ejecutar este cuadro, que puede situarse entre sus obras maestras, por la serena y sencilla elegancia y la finura de valores cromáticos. Pintó muchos retratos excelentes, como el de don Pedro Salaverría, que, en su aparente sobriedad, es toda una lección de buena pintura.



86

Lám. XLV, pág. 107



87

Lám. LVIII, pág. 126





Lám. XLIII, pág. 105

88

## FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ

## 88 ISABEL II

Lienzo. 1,43 × 1,00 m.

Federico de Madrazo es el creador de un tipo de retrato de dama española, seductora y reservada a la vez (*La Marquesa de Montelo*, *La Condesa de Vilches*, *Fernán Caballero*, *Sofía Vélaz...* todas ellas en el Museo del Prado, Casón del Buen Retiro). El retrato de la Reina Isabel II, pintado hacia 1846, fecha de su boda con su primo Francisco de Asís, es de un tipo bastante repetido por el artista aunque este ejemplar del Banco de España es uno de los mejores, tanto por su técnica suelta y justa, como por su colorido, entonado con el azul del traje. El ser figura de tres cuartos no afecta, gracias a la habilidad del pintor, a la majestad de la retratada, y permite otorgarle idealmente mayor estatura de la que la reina tenía. En el Inventario del Banco Español de San Fernando del 1 de enero de 1851 figuran tres retratos de Isabel II, uno de los cuales puede ser éste (en el despacho del Gobernador o en el del Subgobernador) siendo los otros dos los pintados por Esquivel y por Soriano Murillo (cat. núms. 71 y 115).

## JOSÉ DE MADRAZO

## 89 FERNANDO VII

Lienzo. 2,25 × 1,70 m.

Doblado 13 cm. en la parte superior.

Por su estilo, circunspecto y acabado, con cierta grandeza, este retrato de Fernando VII bien pudiera ser obra de José de Madrazo; así lo admitió, aunque sin convicción excesiva, el que fue también Director del Prado, don Xavier de Salas Bosch, que lo supone pintado inmediatamente después de la restauración del Rey en el trono de España, en 1814. Pero si lo comparamos con los retratos de Goya en esa fecha, tendremos la impresión de que Fernando está más entrado en años, aunque algo más joven que cuando le pinta Vicente López en el retrato también propiedad del Banco de España. Cabría suponer una fecha hacia 1823, cuando Fernando VII, nacido en 1784, frisaba los cuarenta años y acababa de recobrar el poder absoluto, fecha en la cual Madrazo fue nombrado Teniente General de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En 1829, este monarca fundaba el Banco de San Fernando (santo de su nombre), como sucesor del de San Carlos, fundado por Carlos III, su abuelo. Ambos son antecedentes del actual Banco de España.

JOSÉ DE MADRAZO

*Primer miembro de la dinastía de artistas e intelectuales que abarca todo el siglo XIX y parte del XX. Nace en Santander en 1781. Se forma*

*en la Escuela de San Fernando de Madrid con Gregorio Ferro, que le transmite ecos del neoclasicismo de Mengs, y con Cosme de Acuña. En 1803 realiza un retrato de Godoy que le sirve de mediación para obtener una pensión en París, donde permanece dos años estudiando en el Louvre y como discípulo de David, con el que madura su neoclasicismo que plasma en obras como Cristo en casa de Anás, cuadro que fue muy ensalzado por su maestro. Va a Roma, donde permanece hasta 1818; allí es encarcelado en el Castillo Santangelo, junto con otros artistas españoles, como Ribera, Alvarez y Solá por su oposición a José Bonaparte. De esta época romana son La disputa de griegos y troyanos por el cadáver de Patroclo, un considerable número de retratos y su amistad con Canova, Cornelius y Overbeck. En 1816, Carlos IV le nombra pintor de cámara. Obtiene el monopolio del Real Establecimiento Litográfico y es nombrado director del Museo del Prado. En 1850 sustituye a Vicente López como pintor de cámara. Gran coleccionista de pintura, vendió parte de su colección al Marqués de Salamanca en 1856; tres años después falleció en Madrid.*

BIBL.: B. de Pantorba, *Los Madrazo*, Barcelona, Ed. Iberia, 1947; J. A. Gaya Nuño, *Arte del siglo XIX*, «Ars Hispaniae», vol. XIX, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1966; M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsímil, Gaudí, 1975; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## J. MÁS

## 90 SALVADOR ALBACETE

Febrero, 1885-Agosto, 1890

Lienzo. 1,25 × 1,02 m.

Fdo.: «J. Mas». En el centro del borde derecho.

Don Salvador Albacete, Ministro de Ultramar, en el gabinete presidido por Arsenio Martínez Campos en 1879, fue nombrado Gobernador del Banco de España en 1885, cargo que desempeñó, sin interrupción, hasta su muerte en 1890. Fue uno de los más leales partidarios de Isabel II, a la que acompañó a su destierro en París y a la que defendió como abogado. El retrato de la colección del Banco, firmado en letra cursiva, ha sido atribuido a Joaquín Mir por un error en la lectura y por olvidar la fecha del nacimiento del gran pintor barcelonés, 1873, lo que haría de este retrato una obra de adolescencia. Más bien parece leerse en la firma de este cuadro. «J. Mas». La inicial del nombre impide que se trate de Arcadio Más y Fondevilla o de Francisco Más. Se trata de una obra agradable, que por la sencillez de los accesorios y la composición se aparta bastante del retrato de tipo oficial. Tiene una atmósfera ambarina acertada, pero la falsa atribución a Joaquín Mir le ha colgado unos méritos de los que carece.



Lám. XI, pág. 102

89



## DOMINGO MUÑOZ CUESTA

## 91 ESCENA DE LA RESISTENCIA

Lienzo. 1,00 × 1,21 m.

Fdo.: «Domingo Muñoz». Angulo inferior derecho.

## 92 EL MENSAJE

Lienzo. 0,85 × 1,22 m.

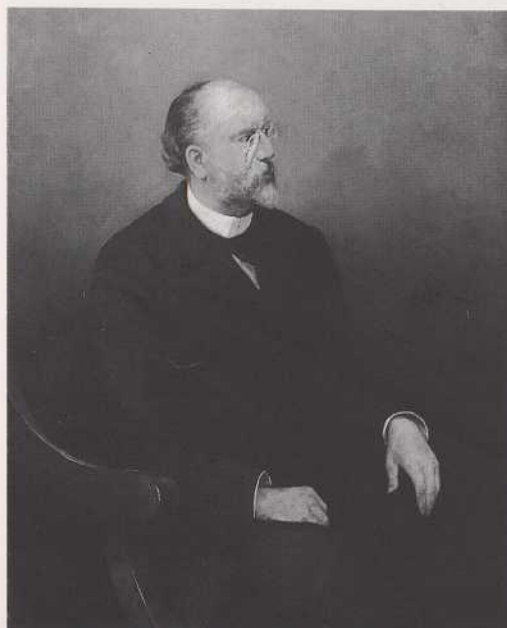
Estas escenas de guerra son características del hacer de Domingo Muñoz y un buen ejemplo de un tipo de pintura que es consecuencia de una intensa actividad ilustradora como la que él tuvo. Los títulos de sus obras conocidas (*Estuvo en Trafalgar*, *Estuvo en Luchana*, *Un Traductor de Dante y un General*), indican que tocó con frecuencia el tema de la guerra de la Independencia, de manera costumbrista, a veces, y crítica en otras ocasiones.

El cuadro titulado *Escena de la Resistencia*, que muestra un encuentro armado entre soldados franceses y labriegos, en un terreno montañoso de Cataluña o Aragón, es obra de buen colorido y empaste, con una composición que gira alrededor de uno de los labriegos vestido con un chaleco rojo.

Son cuadros de calidad mediana, pero aceptable, con el buen oficio que fue gala de los pintores de fines del pasado siglo. En algunos aspectos, la temática ilustrativa, la pincelada suelta o el dibujo ágil y bien resuelto, puede apreciarse la influencia de Francisco Domingo, maestro del autor.

## DOMINGO MUÑOZ CUESTA

*Natural de Madrid, se forma en la Escuela de San Fernando y es discípulo de Francisco Domingo. Viaja a Roma, donde completa sus estudios. Realiza caricaturas para El Mundo Cómico y La Ilustración Española y Americana e ilustra*



90

Lám. LXIV, pág. 129

Gil Blas de Santillana. *Sus cuadros adquirieron un cierto prestigio, particularmente los de temas españoles de andaluzas y toreros, y entre sus compradores se encontraba el marchante Goupil. Obtiene segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 por La amiga. Muere en Madrid, falto de recursos, en la Casa de Cervantes, institución benéfica para artistas.*

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudi, 1975; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (2.ª ed.).

## JOSÉ MORENO CARBONERO

## 93 CAYETANO SÁNCHEZ BUSTILLO

Agosto, 1890-Noviembre, 1891

Lienzo. 1,24 × 0,93 m.

Fdo.: «J. Moreno Carbonero». Angulo inferior derecho.

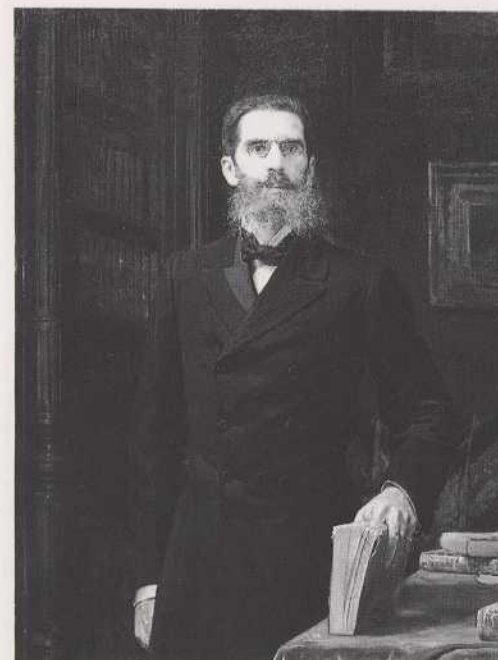
Inscrip.: «Excmo. S. D. Cayetano Sánchez-Bustillo». Angulo superior derecho, en letras romanas.

Don Cayetano Sánchez Bustillo fue Gobernador del Banco de España poco más de un año: de agosto de 1890, cuando sucedió a don Salvador Albacete, hasta noviembre de 1891. Reemplazando a José Elduayen, fue Ministro de Ultramar en el Gobierno de Romero Robledo, bajo la presidencia de don Antonio Cánovas del Castillo, en 1880-81, y tuvo una destacada vida política. En su breve mandato en el Banco de España le cupo el honor de presidir la inauguración del nuevo edificio del Paseo del Prado, esquina a la calle de Alcalá. Su retrato, por José Moreno Carbonero, es uno de los mejores de la colección.

## JOSÉ MORENO CARBONERO

*Nacido en Málaga en 1860, este pintor fue alumno de Bernardo Ferrándiz en su ciudad natal, que le concedió la medalla de oro en plena adolescencia en una exposición regional. A los quince años de edad fue a París, acudiendo al taller del pintor Gerôme, yerno de Goupil y amigo de Fortuny y de los Madrazo, recibiendo los consejos de Raimundo. Allí inició sus cuadros sobre temas del Quijote. Obtuvo medalla de 3.ª clase en la Exposición Nacional de 1876; de 2.ª en la de 1878; de 1.ª en la de 1881, por su Príncipe de Viana (Museo de B. A. de Zaragoza). La misma recompensa mereció, tres años después, su Conversión del Duque de Gandía (Museo de Granada) uno de los mejores cuadros de Historia de escuela española. Intervino en las pinturas de la iglesia de San Francisco el Grande (El sermón de la montaña, en la capilla de la Pasión) y fue académico y profesor de San Fernando.*

BIBL.: José Moreno Carbonero. *Homenaje al glorioso maestro*. Textos de 14 autores, con 170 ilustraciones. «Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de Málaga», Málaga, 1943; *Homenaje a José Moreno en el primer centenario de su nacimiento*. Caja de Ahorros Provincial, Málaga, 1958.



93

Lám. LXV, pág. 130

169



91

Lám. LXXXV, pág. 153



92





Lám. LXVIII, pág. 132

94

## MANUEL OJEDA Y SILES

- 94 MANUEL AGUIRRE Y TEJADA O'NEAL  
Y EULATE, CONDE DE TEJADA DE VALDOSERA  
Septiembre, 1895-Diciembre, 1895

Lienzo. 1,24 × 0,90 m.  
Fdo.: «M. de Ojeda, 1896». Angulo inferior derecho.

Don Manuel Aguirre y Tejada O'Neal y Eulate fue el primer Conde de Tejada de Valdamera por decisión del Rey Alfonso XII, en 1875. Diputado y Senador en varias legislaturas, también fue Embajador cerca de la Santa Sede y Ministro de Ultramar en el gabinete de Cánovas del Castillo en 1884-85. Más adelante fue nombrado Presidente del Consejo de Estado y del Senado y, de septiembre a diciembre de 1895, Gobernador del Banco de España. Tan breve mandato le hizo acreedor a figurar en la serie iconográfica de la colección de pinturas, por lo que se encargó su retrato, al año siguiente, al pintor sevillano Manuel Ojeda, autor de otros retratos de Gobernadores (cat. núms. 95, 96, 97, 98). Vestido de frac, con sombrero de copa en la mano izquierda y la derecha apoyada en un libro, junto a una escribanía, don Manuel aparece como la correcta representación del prohombre oficial, aunque no exento de humanidad y simpatía.

## MANUEL OJEDA Y SILES

- 95 JUAN FRANCISCO CAMACHO  
Octubre, 1883-Enero, 1884  
Noviembre, 1891-Abril, 1892

Lienzo. 1,27 × 0,90 m.  
Fdo.: «M. de Ojeda». Angulo inferior derecho.

Don Juan Francisco Camacho fue por dos veces Gobernador del Banco de España: de octubre de 1883 a enero de 1884 y de noviembre de 1891 a abril de 1892. Pese a la brevedad de estos mandatos, fueron muy beneficiosos para la entidad: en el primero dio flexibilidad a las operaciones y en el segundo reforzó el crédito bancario con buenas compras de oro. Fue también Ministro de Hacienda en el gabinete de don Práxedes Mateo Sagasta, desde el 8 de febrero de 1881 hasta el 9 de enero de 1883, convirtiendo las diferentes Deudas del Estado en deuda amortizable al 4 por ciento. Volvió a ser Ministro del mismo ramo, con el mismo presidente, en noviembre de 1885. Manuel Ojeda y Siles, autor de su retrato, lo representa sentado en un sillón dorado, con la mano apoyada en una mesa con libros, vestido de gran uniforme, con banda y condecoraciones. En este característico retrato oficial, el artista, que tuvo cierto renombre en este género (pintó las efigies de Alfonso XII, su esposa la Reina Doña María de las Mercedes, el Ministro de Ultramar del gabinete Sagasta de 1881, F. León y Castillo, etc.), ha logrado, si no un buen cuadro, al menos un retrato bastante intenso, con un



Lám. LXII, pág. 128

95

cuidado estudio de la expresión (casi de ansiedad en su exceso de atención) del modelo. Ojeda consiguió mayor popularidad con una pareja de cuadros referentes a la Guerra de África: *Despedida de un soldado* y *Regreso de un soldado*, mención en la Nacional de 1860.

## MANUEL OJEDA Y SILES

- 96 FRANCISCO DE CÁRDENAS  
Enero, 1884-Febrero, 1885

Lienzo. 1,24 × 0,90 m.  
Fdo.: «M. de Ojeda». Angulo inferior derecho.

Don Francisco de Cárdenas, tribuno sevillano, fue Gobernador del Banco de España de enero de 1884 a febrero de 1885. Fue también Gobernador del Banco Hipotecario y Embajador de España cerca de la Santa Sede y de la República Francesa. Pero, ante todo, fue un importante legislador, Presidente de la Comisión de Códigos y redactor de buena parte de la Ley Hipotecaria, lo que le hizo acreedor a la Gran Cruz de Isabel la Católica. Fue también periodista conocido. A su muerte en 1898, legó a la Academia de Ciencias Morales y Políticas una biblioteca personal de más de diez mil volúmenes. Le retrató su paisano Manuel Ojeda Siles (cat. núms. 94, 95, 97, 98), que logró una obra correcta, esmerándose en la ejecución de cabeza y manos.

No debe confundirse con el Francisco de Cárdenas y de la Torre que fue Gobernador interino del Banco entre 1950 y 1951, cuyo retrato se debe a Bernardo Simonet.



Lám. LXIII, pág. 129

96



## MANUEL OJEDA Y SILES

## 97 JOSÉ GARCÍA BARZANALLANA

Diciembre, 1895-Octubre, 1897

Lienzo. 1,24 × 0,90 m.

Fdo.: «M. de Ojeda, 1898». Angulo inferior derecho.

Don José García Barzanallana fue repetidas veces Diputado y Senador; también fue Director General de la Tabacalera, Togado del Tribunal de Cuentas, Ministro de Hacienda, reemplazando a don Pedro Salaverría, en el gabinete de Cánovas del Castillo de 1875-79. Más tarde fue nombrado Senador vitalicio. Gobernó el Banco de España desde diciembre de 1895 hasta octubre de 1897, y, al año siguiente, el pintor sevillano Manuel Ojeda y Siles ejecutó su retrato oficial, de gran uniforme, con condecoraciones y banda (datos sobre Ojeda en cat. núms. 94, 95, 96, 98). Escritor de temas jurídicos, de política aduanera y de política inglesa, y académico de la de Ciencias Morales, su retrato no sale del adocenamiento de los ejecutados por Ojeda.

## MANUEL OJEDA Y SILES

*Nacido en Sevilla, fue discípulo de Antonio María Esquivel. Participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, presentando algunos temas costumbristas y de historia, aunque alcanzó su mayor éxito con retratos de los personajes célebres de la época. Obtuvo mención honorífica en 1860 por dos cuadros con temas alusivos a la guerra de Africa.*

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudí, 1975; B. de Pan-torba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).



98

Lám. LXXI, pág. 133

## MANUEL OJEDA Y SILES

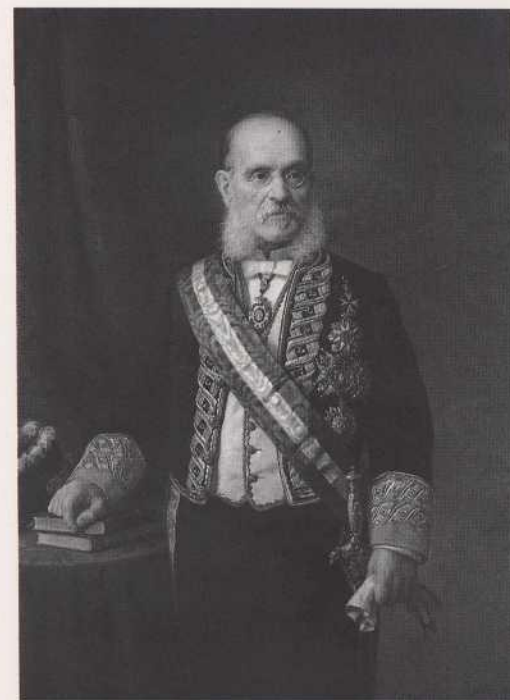
98 LUIS MARÍA DE LA TORRE Y DE LA HOZ  
QUINTANILLA Y VEGA, CONDE DE TORREANAZ

Marzo, 1899-Octubre, 1899

Lienzo. 1,23 × 0,90 m.

Fdo.: «M. de Ojeda, 1901». Angulo inferior izquierdo.

Don Luis María de la Torre y de la Hoz Quintanilla y Vega fue agraciado por el rey Alfonso XII con el Condado de Torrealanaz, en reconocimiento a la fidelidad con que había apoyado su restauración en el trono. De origen cántabro, fue miembro del partido conservador y Vice-presidente de la Cámara Alta. Nombrado Gobernador del Banco de España en octubre de 1899, tuvo que dejar el cargo al ser propuesto para Ministro de Gracia y Justicia en el Gabinete presidido por don Francisco Silvela. Su retrato es uno más de los varios pintados por el alumno de Esquivel, Manuel Ojeda y Siles (cat. núms. 94, 95, 96, 97), con el mismo aspecto oficial y cuidadoso y la misma escasez de calidad pictórica.



97

Lám. LXIX, pág. 132

171

## VICENTE PALMAROLI

## 99 PÍO GULLÓN E IGLESIAS

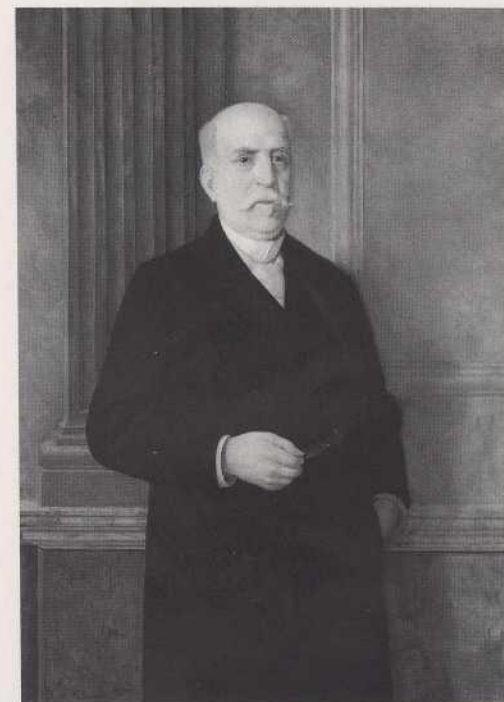
Diciembre, 1892-Abril, 1895

Abril, 1901-Febrero, 1902

Lienzo. 1,25 × 0,91 m.

Fdo.: «V. Palmaroli». Angulo inferior izquierdo.

Don Pío Gullón e Iglesias fue Gobernador del Banco de España en dos periodos: de diciembre de 1892 a abril de 1895 y de abril de 1901 a febrero de 1902. Político liberal distinguido, formó parte del Gabinete de Práxedes Mateo Sagasta, como Ministro de la Gobernación, en 1883. Más tarde llegó a Presidente del Consejo de Estado y a Académico de la de Ciencias Morales y Políticas. Falleció en 1916, a los ochenta y un años de edad. Vicente Palmaroli, que fue el autor de su retrato, pintó también el de su antecesor don Santos de Isasa, pero acertó más en el de Gullón, con un delicado fondo arquitectónico, suavemente modelado en luz, por la sencillez elegante del atuendo del modelo y su aire meditabundo, que le evita el fácil triunfalismo de los cuadros oficiales. Aún así, Palmaroli es mejor pintor de lo que este cuadro puede hacer pensar.



99

Lám. LXVII, pág. 131





Lám. LXVI, pág. 130

100

## VICENTE PALMAROLI

## 100 SANTOS DE ISASA Y VALSECA

Abril, 1892-Diciembre, 1892  
Abril, 1895-Septiembre, 1895

Lienzo. 1,26 × 1,22 m.

Fdo.: «V. Palmaroli». Angulo inferior derecho.

Don Santos de Isasa y Valseca, reputado jurista, economista y político, fue Ministro de Fomento en el gabinete presidido por don Antonio Cánovas del Castillo en 1890-91, Presidente del Tribunal Supremo y Gobernador del Banco de España en dos ocasiones: de abril a diciembre de 1892 y de abril a septiembre de 1895. Escribió estudios sobre materias de leyes y jurisprudencia. Le retrató el célebre pintor de historia, género y retrato don Vicente Palmaroli y González (Zarzalejo, Madrid, 1834-Madrid, 1896) autor asimismo del de don Pío Gullón (ver cat. número 99) que, sin ser extraordinario ni dar completa idea de sus facultades indiscutibles, es más original y acertado que el de don Santos de Isasa, ejemplo acabado de retrato oficial, con uniforme, condecoraciones, banda, bicornio y espadín; por fortuna, la cabeza del Gobernador, enmarcada en grandes patillas canosas, no carece de fuerza y arrogancia.

## VICENTE PALMAROLI

*Nacido en Zarzalejo (Madrid) en 1834, Vicente era hijo del pintor y litógrafo Cayetano Palmaroli, de quien recibió sus primeras lecciones de pintura, completadas con Federico de Madrazo. Fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en cuya Academia ingresó en 1872. En 1882 se le nombra director de la Academia de España en Roma, ciudad donde ya había pasado largas temporadas, así como en Nápoles y Florencia. En 1895 fue nombrado director del Museo del Prado. Tenía la encomienda de las órdenes de Carlos III y de Isabel la Católica y la cruz de la Legión de Honor francesa. Cultivó con acierto todos los géneros, en especial el «tableautin» a la manera de Fortuny, a quien iguala en ocasiones. Como pintor de Historia, acertó en El 3 de mayo de 1808, tema que los dos geniales cuadros de Goya hacían de difícil acierto y que resolvió con talento en 1871, con un patetismo relativamente contenido (Ayuntamiento de Madrid). También ejecutó pintura religiosa, como la «Sacra conversazione» presidida por San Ildefonso, que pintó en Roma en 1862 en homenaje a Isabel II y a su esposo y que logró medalla de 2.ª clase en la Exposición Nacional de 1862 (Patrimonio Nacional).*

BIBL.: Ceferino Araujo, *Palmaroli y su tiempo*. En «La España Moderna». Madrid, set.-oct.-nov., 1897; Manuel Abril, *Pintores de ayer y de hoy: Vicente Palmaroli*. En «Blanco y Negro». Madrid, 19-I-1936; Rosa Pérez y Morandeira, *Vicente Palmaroli*. (53 ilustraciones). «Arte y Artistas». Instituto Diego Velázquez del C. S. I. C., Madrid, 1971.



Lám. LXI, pág. 128

102

## MAXIMINO PEÑA

## 101 LAUREANO FIGUEROLA Y BALLESTER

Pastel sobre papel. 0,56 × 0,45 m.

Firmado: «M. Peña». Angulo inferior derecho.

Este cuadrito al pastel, de poca calidad estética, tiene el valor documental de representar a don Laureano Figuerola y Ballester, nacido en Calaf (Barcelona) en 1816, muerto en Madrid en 1903. Creador de la peseta como unidad monetaria española, estudió Filosofía y luego Derecho, recibiendo el título de abogado en 1840 y encaminando sus estudios posteriores al Derecho Administrativo, de cuya materia fue catedrático en 1856. También obtuvo las Cátedras de Derecho Político y de Legislación Mercantil en la Universidad Central, y el mandato como diputado representando a Barcelona en las Cortes Constituyentes. Partidario del libre cambio, publicó en 1861 un artículo muy comentado sobre la «Filosofía del Trabajo». Amigo del General Prim, perteneció a la Junta Central Revolucionaria. Fue Ministro de Hacienda dos veces en el gobierno provisional de Serrano. Al advenimiento de Amadeo I, fue elegido Senador por la provincia de Madrid en 1870, y Presidente del Senado, dentro del partido de Ruiz Zorrilla, dos años después. Rechazó la adhesión a la restauración alfonsina, firmando el 1 de abril de 1876 un Manifiesto en contra, que dio origen al partido republicano progresista. Retirado de la política en 1881, volvió a ella en el 83 y dos años más tarde era elegido concejal del Ayuntamiento madrileño. Fue luego Presidente del Ateneo y de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

## MAXIMINO PEÑA MUÑOZ

*Retratista al pastel, oriundo de Soria (nace en Salduero en 1863), becado por su Diputación para estudiar pintura en Madrid, donde fue discípulo de Casto Plasencia. Pensionado también para estudiar en Roma, donde vivió tres años. En el Círculo de Bellas Artes expuso un retrato de la infanta doña Paz, hermana de Alfonso XIII. Muere en 1940.*

BIBL.: Silvio Lago, *El pastelista Maximino Peña*. En «La Esfera», 3 de marzo de 1917 (9 ilustraciones); María Montañez Matilla, *Maximino Peña, pintor soriano*. Gráficas Lure, Madrid, 1977.

## DIÓSCORO TEÓFILO DE LA PUEBLA

## 102 ANTONIO ROMERO ORTIZ

Marzo, 1881-Octubre, 1883

Lienzo. 1,25 × 1,03 m.

Firmado: «Dióscoro». Angulo inferior derecho.

La juventud de Romero Ortiz fue revolucionaria. En sus mocedades gallegas fue uno de los paladines de la Unión Liberal y enemigo



del general Narváez. Al ganar el general Serrano la Revolución de 1868 fue nombrado Ministro de Gracia y Justicia. Más adelante se afilió al partido monárquico y llegó a ser Ministro de Ultramar. No se le ha de confundir con otros políticos y ministros contemporáneos, como Romero Robledo o Romero Girón. Fue Gobernador del Banco de España desde marzo de 1881 a octubre de 1883. Hombre muy culto, aficionado a las letras (en especial a las portuguesas) y a las artes, llegó a poseer su museo particular. Pero el laureado pintor de Historia, Dióscoro Teófilo de la Puebla y Tolín (ver cat. núm. 103) acertó poco en su efigie oficial donde aparece de gran uniforme y con aire digno y majestuoso.

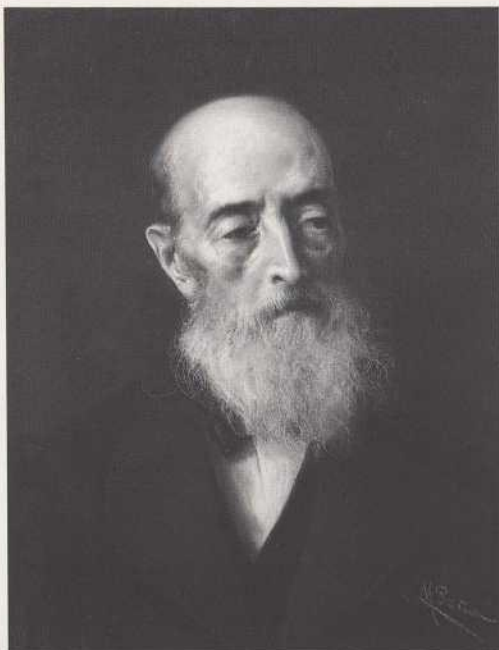
#### DIÓSCORO TEÓFILO DE LA PUEBLA

##### 103 MARTÍN BELDA Y MENCIA DEL BARRIO, MARQUÉS DE CABRA

Febrero, 1878-Marzo, 1881

Lienzo. 1,25 × 1,02 m.

Don Martín Belda y Mencía del Barrio fue ennoblecido por Alfonso XII en 1875 con el título de Marqués de Cabra. Diputado de las Cortes, Ministro de Marina y Presidente del Congreso, su gestión como Gobernador del Banco de España, de febrero de 1878 a marzo de 1881, mereció grandes alabanzas. En su tiempo se crearon las sucursales de Tarragona, Reus, Granada, Córdoba y Badajoz. Su amistad con Cánovas del Castillo fue origen de cooperaciones ventajosas para el Banco. Heredó su título don Francisco Belda, subgobernador del Banco y persona de gran afición a las bellas artes.



101

Lám. XLVI, pág. 108

#### DIÓSCORO TEÓFILO DE LA PUEBLA

*Nacido en Melgar de Fernamental (Burgos) en 1832, se formó en la Academia de San Fernando, especializándose en pintura de historia y retratos, que firmó con su nombre de pila. Pensionado por el Estado en Roma por oposición, donde reside durante cinco años; enviaria sus lienzos a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que obtuvo diversas recompensas, entre ellas, tercera medalla en 1860 y primera en 1862 por Primer desembarco de Colón en América. Residió en Cádiz, donde fue profesor de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes en 1864, de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid (1871) y de la de San Fernando (1883), de la que llegaría a ser Director, sustituyendo a Luis de Madrazo, Vicepresidente de la Asociación de Escritores y Artistas; fue nombrado académico de la de San Fernando en 1885, falleciendo en Madrid en 1901.*

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudi, 1975; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (2.ª ed.).

#### MANUEL RAMOS ARTAL

##### 104 PAISAJE ASTURIANO

Lienzo. 0,40 × 0,70 m.

Fdo.: «Ramos Artal/96». Angulo inferior izquierdo.

##### 105 PAISAJE CON RIACHUELO

Lienzo. 0,40 × 0,70 m.

Fdo.: «Ramos Artal/96». Angulo inferior izquierdo.

Se trata de dos paisajes no muy significativos, ni de mucha calidad, del pintor madrileño que, siguiendo a Carlos de Haes, tocó con frecuencia temas gallegos, de Madrid y de las orillas del Sena. Algo mejor el primero, más elaborado y de color más rico que el segundo, con un tratamiento excesivamente monocromo.

#### MANUEL RAMOS ARTAL

*Nacido en Madrid, se forma en la Academia de San Fernando bajo la tutela de Carlos de Haes. Se especializa en paisaje, preferentemente de temas gallegos, asturianos y madrileños. Viaja a Italia, recorriendo Milán, Roma y Florencia, así como Bruselas, Amberes y París, donde realiza paisajes de orillas del Sena. Obtiene tercera medalla en la Exposición Regional de Pontevedra de 1880 por un dibujo, tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 por Paisaje del Cristo de la Vega (Toledo) y certificado de tercera medalla en 1887. Participa también en las exposiciones de la Asociación de Escritores y Artistas de Madrid, en las que es premiado con medalla de mérito.*

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudi, 1975.



103

Lám. LX, pág. 127



104



105





174

Lám. XLIX, pág. 111

106

## CARLOS LUIS DE RIBERA

## 106 ALFONSO XII

Lienzo. 2,24 × 14,5 m.

Lleva por detrás una etiqueta antigua del Banco de España que dice: «Alfonso XII, Domínguez».

El apellido Domínguez, que figura en una etiqueta pegada al dorso de este cuadro, ha sido quizá la causa de que no se vieran claramente las semejanzas de color, composición e incluso tamaño con el retrato de Amadeo I por Carlos Luis de Ribera (cat. número 107), y que saltan a la vista. Actualmente ya no cabe duda en esta atribución, al haber sido descubierta la factura de 20.000 reales de vellón (el mismo precio que el cuadro de Amadeo) que presenta dicho pintor al Banco de España el 29 de marzo de 1875. Nacido el 28 de noviembre de 1857, el joven Alfonso todavía no ha cumplido los veinte años cuando es proclamado, en Sagunto, rey de España el 29 de diciembre de 1874 y hace su entrada triunfal en la Villa y Corte en el mes de enero siguiente. Como en el caso de su antecesor, el Banco encargó su retrato a Carlos Luis de Ribera. Para retratar a Alfonso XII sigue el esquema empleado con Amadeo I, incluso en el color; sólo se diferencia el fondo del retrato del hijo de Isabel II, más abocetado, el aspecto menos gallardo, más indeciso y amable del monarca, a quien unos retoques han corregido lo ajustado del calzón de montar. Alfonso XII casó en 1878 con su prima María de las Mercedes Orléans y Borbón, que murió a los cinco meses de la boda; y, en segundas nupcias, con María Cristina de Ausburgo-Lorena, el 29 de noviembre de 1879. Muere el 25 de noviembre de 1885.



Lám. XLVIII, pág. 110

107

## CARLOS LUIS DE RIBERA

## 107 AMADEO I DE SABOYA

Lienzo. 2,23 × 1,43 m.

Fdo.: «C. L. Ribera, 1871».

Angulo inferior izquierdo.

Amadeo I de Saboya nació en Turín el 30 de mayo de 1845; era hijo de Víctor Manuel II y de María Adelaida de Austria; en 1867 se casó con una dama de la aristocracia turinesa, María Victoria de Pozzo della Cisterna, de la que tuvo un primer hijo, Duque de Apulia, en 1869. El Gobierno Provisional, que sucedió interinamente a Isabel II en el trono de España, le ofreció la corona y, con el nombre de Amadeo I, llegó a Madrid a comienzos de enero de 1871, siendo una de sus primeras visitas al llegar a su reino la del cadáver del recién asesinado general Prim (cuadro de Antonio Gisbert). El Banco de España encargó su retrato al pintor Carlos Luis de Ribera (1815-1891) que lo había concluido antes del 30 de junio de dicho año, presentando una factura por valor de 20.000 reales de vellón. La Fábrica de Espejos de A. Sion e Hijo, cobra 800 reales

por el marco dorado, en fecha 5 de julio. Y el Consejo de Gobierno del Banco aprueba este gasto total de 2.080 escudos (es decir 20.800 reales) en su sesión de 10 de julio siguiente. (Cf. Archivo Histórico). El cuadro bien lo vale: es un soberbio retrato de cuerpo entero en que se luce la gallardía y elegancia naturales del joven soberano de veintiséis años, vestido con gran uniforme de montar ante el solio de San Fernando, bosquejado en tonos rojizos. Pese a su aspecto, a la vez decidido y reflexivo, Amadeo I se vio obligado a abdicar dos años después. Tras la muerte de su virtuosa esposa, contrajo segundas nupcias con la princesa Leticia Bonaparte, hija de Jerónimo Napoleón. Falleció en 1890 en Turín.

## CARLOS LUIS DE RIBERA

*Nacido en Roma en 1815, Carlos Luis ha aprendido a pintar con su padre, Juan Antonio de Ribera. A los quince años obtiene el primer premio de primera clase de la Academia de San Fernando por su cuadro de historia Vasco Núñez de Balboa. Es becado para Roma y París, donde asiste al taller de Delaroche. Fue profesor, académico y director honorario de la de San Fernando, expuso repetidas veces en París y fue célebre como decorador mural de edificios públicos, como el palacio de Vista Alegre, la iglesia de San Francisco el Grande y, especialmente importante, el conjunto decorativo del Palacio de Congresos. A la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871 presenta el retrato de Amadeo de Saboya que había realizado por encargo del Banco de España. Muere el 25 de noviembre de 1885.*

BIBL.: Luis Araújo Costa, *El pintor Carlos Luis de Ribera*. En «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», Madrid, 1944; *Memoria histórica descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados*, publicada por la Comisión de Gobierno Exterior, Madrid, 1856; Pilar de Miguel Egea, J. A. y C. L. de Ribera, *pintores madrileños del siglo XIX*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 1981.

## BENITO SORIANO MURILLO

## 108 ISABEL II

Lienzo. 2,24 × 1,63 m.

Este retrato de cuerpo entero de Isabel II, por el cual el Banco de España, que lo encargó, pagó la suma considerable de veinte mil reales (según recibo firmado por el pintor, el 29 de febrero de 1864, que consta en su Archivo Histórico) fue pintor de muy buena calidad, capaz de hacer un cuadro tan de aparato como éste sin olvidar los valores pictóricos.

La reina, aunque no cuenta mucho más de treinta años, tiene aspecto de plena madurez; lleva un suntuoso vestido blanco-hueso, bordado en oro con castillos y leones herá-



dicos, corona y cetro. Más que una mujer, es como la personificación del poder. Pero sabemos que ese poder sería efímero y que cuatro años después de pintado ese autoritario retrato sería despojada de esas insignias regias y exiliada a Francia. Contemporáneamente a este retrato, Soriano Murillo pintó el del rey consorte, don Francisco de Asís, con destino a la Custodia de Tierra Santa.

BENITO SORIANO MURILLO

*Subdirector del Museo del Prado y Académico de la de San Fernando, nace en Palma de Mallorca en 1827. Viaja a Roma en 1847, pensionado por el Duque de San Lorenzo, donde estudia en la Academia de San Lucas; luego lo hará en París asistiendo al estudio de Dumas. Desde allí envía sus obras a las Exposiciones de la Academia de San Fernando, Universal de París de 1865 y a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, donde obtiene diversas recompensas, entre ellas segunda medalla en 1856. Medalla de plata en la Exposición de Bayona de 1864. Profesor de Dibujo de Figura por oposición en la Escuela de San Fernando y catedrático de Anatomía Pictórica. Participa en las obras de restauración de San Jerónimo el Real y realiza dibujos para la edición del Quijote de 1862, publicada en Barcelona. Poseía, entre otras condecoraciones, la de caballero de la Orden de Carlos III. Falleció en Madrid en 1891.*

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudi, 1975; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

*Nacido en Sevilla en 1848; fue alumno de José Romero y de Eduardo Cano en su ciudad natal; trabajó como copista en el Museo del Prado de Madrid y, gracias a la ayuda de sus padres, marchó a los veinte años a Roma, donde había de residir largas temporadas y hasta se mandó hacer una casa de tipo andaluz-musulmán, en 1887.*

*Al año siguiente le nombraron director de la Academia de España en Roma y, entre 1901-1908, fue director del Museo del Prado. Murió en Madrid en 1921.*

BIBL.: José Artal, *Villegas*. Vol. II de la serie «Arte Moderno. Escuela Española» (41 ilustraciones), Buenos Aires, 1900; *Homenaje a Villegas*. Prólogo de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (62 ilustraciones), Madrid, 1919; *Exposición de pinturas de José Villegas*. Catálogo de la celebrada en la Academia de San Fernando. Textos de varios autores (81 ilustraciones), Madrid, junio de 1922.

## JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

### 109 DOS CABALLEROS DEL SIGLO XVIII CONVERSANDO JUNTO A UNA MESA

Acuarela. 0,34 × 0,24 m.  
Sello de la testamentaria del autor, de 1921, en el ángulo inferior derecho.

### 110 HOMBRE SENTADO LEYENDO UNA HOJA

Acuarela. 0,34 × 0,24 m.  
Sello de la testamentaria del autor, de 1921, en el ángulo inferior derecho.

En ambos casos se trata del género que se denominaba «Pintura de Casacón», en el que descolló Fortuny, y que tenía, al menos, tantos clientes como el taurino. Se trataba de realizar un deslumbrante ejercicio de estilo con una mínima anécdota a la manera del maestro de Reus, con pincelada suelta y primorosa. Villegas lo consigue plenamente. Cabe fechar ambas acuarelas en la misma época que el óleo de la *Bailaora*, al que superan en maestría y fácil elegancia.



108

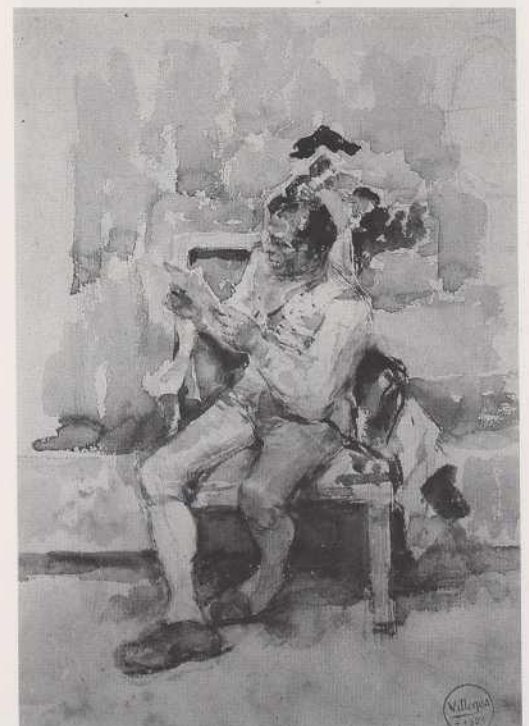
Lám. XLIV, pág. 106

175



109

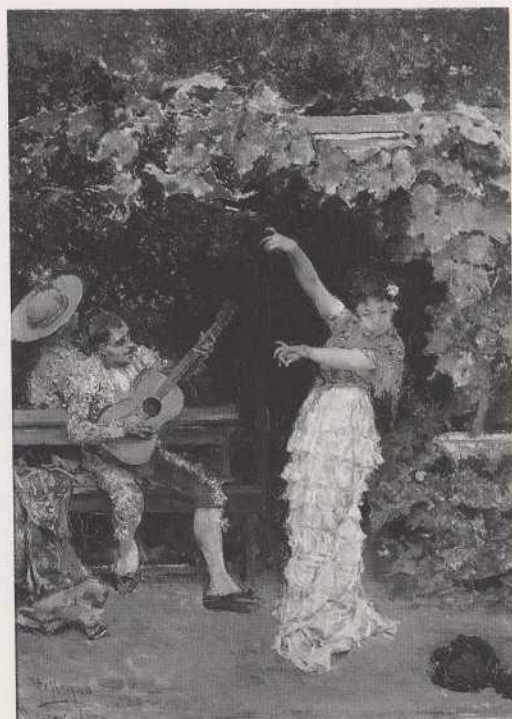
Lám. LXXXIII, pág. 152



110

Lám. LXXXIV, pág. 152





111

## JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

## 111 BAILE ANDALUZ CON EMPARRADO

Oleo sobre tabla. 0,31 × 0,23 m.  
Firmado: «Villegas/Roma 90».  
Angulo inferior izquierdo.

Sentado en un banco, un torero toca la guitarra vestido de luces, mientras detrás, un picador, también con traje de faena, parece cantar; delante de ellos está la bailaora, moviendo los brazos y haciendo chasquear los dedos a falta de castañuelas. Es obra graciosa, pintada en Roma y muy típica de ese género de «tableautin» aflamencado en que tantos éxitos obtuvo Jiménez Aranda. El escenario, con copiosa vegetación de acantos y parras, es más propio de una «trattoria» que de una venta andaluza y la bailaora carece del duende que sobra a la más insignificante gitanilla. Tampoco los toreros son más que modelos de taller con un intempestivo traje de luces. Queda todo en una amable españolada, pintada con la soltura del autor.

de 1864 y 1885 y en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1876 y 1878, así como diversas exposiciones en Madrid.

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868. Edición facsímil, Gaudí, 1975; M. García Guatas, *Pintura y Arte Aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976.

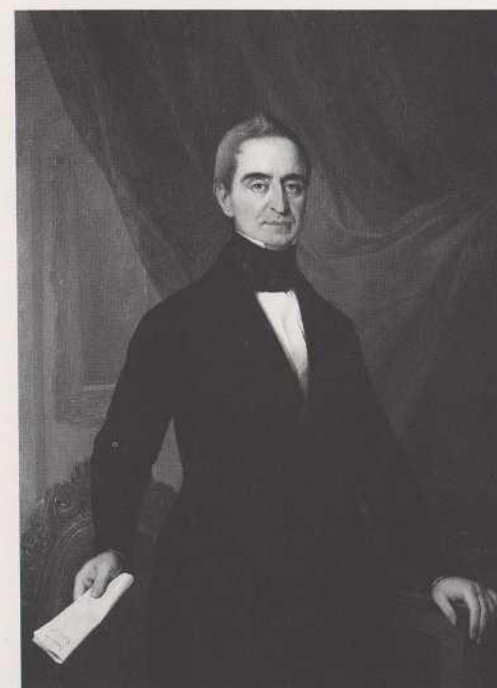
## ANÓNIMO

## 113 JUAN JOSÉ GARCÍA CARRASCO

Lienzo. 1,25 × 0,93 m.  
Lleva el retratado en la mano derecha un papel doblado donde se lee: «Banco de Isabel 2.<sup>a</sup>».

Don José García Carrasco, Ministro de Hacienda entre el 1 de diciembre de 1843 y el 31 de mayo de 1844, fue el fundador, por Ley de 25 de enero de este último año, del Banco de Isabel II, hecho al que alude el pliego doblado que ostenta en su mano derecha, con un capital de cien millones de reales en acciones de a cinco mil. Este banco, lanzado a operaciones financieras de mucho riesgo, no pudo aguantar mucho tiempo sólo y en 1847 se fusionaba con el Banco de San Fernando. De esta fusión había de surgir, primero, el Nuevo Banco. Español de San Fernando y, después, el de España.

Teniendo en cuenta la época, el retrato de García Carrasco suele atribuirse a Antonio María Esquivel; pero el pintor sevillano suele tener más gracia y ternura que el autor de este cuadro, un tanto seco y acompasado, por lo que, de momento, no nos atrevemos a seguir esa opinión.



Lám. LII, pág. 114

113

## MANUEL YUS Y COLÁS

## 112 MARÍA CRISTINA DE AUSBURGO-LORENA CON ALFONSO XIII

Lienzo. 2,51 × 1,61 m.  
Firmado: «M. Yus»/1887».

Al fallecer Alfonso XII el 25 de noviembre de 1885, su viuda, María Cristina de Ausburgo-Lorena quedó encinta y dio a luz su primer hijo varón (que por esta razón estaba llamado a heredar la corona), el 17 de mayo de 1886.

Como de costumbre, el Banco de España no tarda en encargar el retrato del nuevo rey Alfonso XIII, proclamado nada más nacer bajo la regencia de su madre. El pintor elegido es Manuel Yus y Colás. El cuadro es mediocre, aunque no peor que el que M. Melero pintó de ambos personajes reales en 1894 y que se exhibe en el Museo de la Administración Pública de Alcalá de Henares. El mejor retrato de la Regente es el busto que abocetó Raimundo de Madrazo (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), de cuya habilidad y gracia está lejos Manuel Yus. Lo más interesante es la simbología de esta obra: la Regente, vestida de viuda, sostiene a su hijo, el Rey, sobre una mesa sostenida por leones dorados, equivalente a un trono. El niño, pacificador como lo fue su padre, lleva en la mano una ramita de olivo.

## MANUEL YUS Y COLÁS

Oriundo de Nuévalos (Zaragoza), estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Practica una pintura de temas costumbristas aragoneses, que plasma también en acuarelas, y retratos. Participa en las Exposiciones Aragonesas



Lám. LI, pág. 113

112



ANÓNIMO ANGLOSAJÓN  
Último tercio del siglo XIX

114 LECCIÓN DE GEOGRAFÍA

Lienzo. 0,99 × 0,99 m.

En el Banco de España existe la tradición de que este bonito cuadro, obra posible de un pintor de la Inglaterra victoriana, no muy lejano de sir Edwin Landseer, fue adquirido para emplear su diseño en una emisión de billetes. Es indiscutible, sea o no cierta la noticia, que el billete de 25 pesetas emitido por el Banco, en dos millones de ejemplares de 112 × 68 mm., el 1 de enero de 1884, reproduce con bastante exactitud la parte principal de este cuadro. Hay que tener en cuenta que dicho billete no fue grabado en España, sino por la compañía «American Bank Note» de Nueva York, encargada de la impresión según contrato firmado el 25 de octubre de 1883, lo que abona a favor del

origen anglosajón en la decoración de los billetes españoles: baste recordar la emisión de julio de 1876 —también impresa en Nueva York—, con sus temas marinos, agrícolas e industriales, o la de julio de 1884 que, aunque ejecutada en los talleres propios del Banco de España, imita el estilo de las anteriores, en especial en el billete de 500 pesetas. El cuadro titulado *La Lección de Geografía*, que representa a un niño-profesor explicando un atlas a un niño-alumno bajo la vigilancia de una niña-estudiante, no es, sin duda, una obra maestra, pero está pintado con la soltura con que los pintores de género de mediados del siglo XIX saben tratar este tipo de temas infantiles y falsos. Es posible que se trate de un pequeño cuadro de Historia, y que represente un episodio de la infancia de un geógrafo o físico ilustre, lo que correspondería al gesto «venerable» del pequeño maestro, al vestuario «de época» y a la afición a secularizar leyendas hagiográficas, propia de los países de religión reformada.



114

Lám. LXXXVI, pág. 154





## RETRATOS DEL SIGLO XX



TOP CULTURE AND ARTS SECTION

En nuestro siglo, y en general, se advierte una decadencia del retrato pintado que corresponde con el auge de la fotografía, considerada más fidedigna bajo el punto de vista documental o de reproducción exacta de las fisonomías. El gran retrato al óleo, impropio de las dimensiones de los pisos que habitan la mayor parte de las personas acomodadas, va a limitarse a efigiar a las personas reales o de la más alta aristocracia, a los gobernantes y ministros o (y esto es, hasta cierto punto desusado, pese a los desvelos de un Van Dyck o de sus seguidores por fijar la iconografía de los hombres de la cultura y arte de su tiempo) a los grandes escritores y otra gente en directa relación con las artes. Pero incluso esos personajes posan ante el fotógrafo con más seguridad y comodidad y pierden la costumbre de dedicar retratos pintados, dibujados o grabados, reemplazada por la de firmar fotografías que, en marco de plata, invadirán las mesas de las casas señoriales. Por tradición, los retratos de estamentos sociales (obispos, senadores, académicos, rectores, etc.) destinados a ser expuestos en colección, siguen encargándose a pintores, que, de ser sinceros, tropiezan, además de con la ya tradicional dificultad de conciliar la realidad íntima del retratado con un paradigma público, propio de toda efigie oficial, con las de lograr un parecido que no desmerezca en comparación con la fotografía y, en especial, la de mostrar, ante todo, un estilo pictórico personal y moderno. Un retrato pintado por Romero de Torres, Zuloaga o Vázquez Díaz ha de ser, antes que un retrato, *un cuadro* que contenga los méritos de estilo propios de cada uno de esos artistas famosos. No es siempre fácil conciliar lo jerárquico, lo imitativo y lo estético, y no pocas veces, un pintor que, en plena libertad de tema, formato y técnica, puede lograr cuadros excelentes, fracasa al tratar de cumplir con un encargo de retrato; en particular si se quiere situar en lo que, en el nuevo lenguaje pictórico, va a llamarse «la vanguardia».

En lo que concierne a la colección de pinturas del Banco de España los retratos de Gobernadores continúan pintándose, en la abundante periodicidad que imponen los sucesivos nombramientos. No escasean los autores famosos, como S. Martínez Cubells, Villodas, José Pinazo, Vázquez Díaz, Sotomayor, Elías Salaverría, Julio Moisés, Zuloaga, Genaro Lahuerta, etc., que han tratado de hacer honor a sus nombres. La lista iconográfica no sufre sino de un par de ausencias, las efigies de D. Fernando Merino (dos veces Gobernador, en 1906-7 y en 1909-10) y la de D. Luis Nicolau d'Olwer, Gobernador en 1936, fecha del estallido de una guerra civil que interrumpió los nuevos nombramientos hasta el de don Antonio Goicoechea, retratado por Olasagasti. En cambio existen tres retratos de Subgobernadores y el primero de ellos, D. Benito Fariñas, obra nada menos que de un futuro Subgobernador: D. Francisco Belda.

Escasean los retratos regios, aunque el de Alfonso XIII por Villegas valga por muchos. En cambio Eugenio Hermoso no acertó en el retrato del primer Presidente de la República, D. Niceto Alcalá Zamora.

Tampoco son muchos los retratos de otros personajes, pero suple esa escasez el mérito de los de Echegaray por Sorolla y por Marceliano Santamaría, siendo el de Calvo Sotelo por Sotomayor muy característico del estilo de este artista. No puede ocultarse, sin embargo, la



decadencia del género, en relación con las crisis de la pintura figurativa. Entre los retratos del siglo XX de esta colección no hay ninguno que pueda parangonarse con los de Vicente López, Federico de Madrazo, Antonio M. Esquivel o José Gutiérrez de la Vega, recordados al tratar del siglo XIX, a excepción de sendas obras de Villegas y Sorolla, que se mantienen dignas sucesoras de aquellos cuadros que, para el antiguo Banco de San Carlos, pintara don Francisco de Goya.

Se incluye en el apartado de retratos regios el cuadro de Asterio Mañanós que representa una Visita al Banco de los reyes don Alfonso XIII y doña Victoria-Eugenia, el 28 de mayo de 1915, de interés más iconográfico que puramente pictórico.

## RETRATOS REALES Y DE JEFES DE ESTADO

Es José Villegas Cordero uno de esos grandes pintores que Sevilla ofrece cada siglo a la historia del arte español. Nacido en 1848, tenía cincuenta y cuatro años cuando pintó, por encargo del Banco de España, el retrato del joven rey *Alfonso XIII*, nacido en 1886, que tenía, por lo tanto, dieciséis al proclamarse su mayoría de edad, en 1902, fecha del cuadro que comentamos. Villegas, que había sido director de la Academia española en Roma era, desde el año anterior, director del Museo del Prado, y miembro de número de la Academia de San Fernando. Es muy revelador del prejuicio con que nuestra época ha abrumado a la anterior, negándose incluso a mirarla, la escasa reputación de que goza en los tratados de pintura española este admirable artista, hasta el punto de sorprendernos la calidad y la extraña belleza de este retrato, como si todos los que pintó de su adorada esposa a lo largo de su vida (algunos de los cuales se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla) no bastaran a imponer su nombre junto a los de afortunados extranjeros, como Sargent o Boldini.

Lám. LXXXVII, pág. 187 - Cat. núm. 258, pág. 353

El regio adolescente ocupa casi enteramente la altura (2,36 m.) del lienzo con una espi-gada figura, erguida sobre el último peldaño de la escalinata que conduce a un trono apenas bosquejado, para que no distraiga de la oscuridad del fondo, sobre el que se recorta, como una aparición, el manto azul celeste de Gran Maestre de la Orden de Carlos III, cayendo en amplios pliegues, desde una esclavina que le cubre los hombros y que sirve de base a los dos grandes collares, de la citada orden y del Toisón de Oro que ostenta el soberano; nunca se había visto un parecido fausto en el retrato de un rey de España, desde que Carreño pintó, a fines del siglo XVII, el de Carlos II con el manto del Toisón (Colección Harrach). Lleva Alfonso el traje blanco, con flecos dorados y medias y zapatillas blancas, de la coronación, cerrándose al cuello con una lechuguilla sobre la que se yergue, lejana, la pálida cabeza de largas facciones. La mano derecha se apoya, con nervioso desaire, en el trono cubierto por el manto; la izquierda sostiene un papel, con la fecha y la firma del pintor. Un almohadón de terciopelo rojo, tirado asimétricamente a los pies del monarca, es, sin necesidad de soportar, como otras veces, cetros o coronas, emblema suficiente de la dignidad del retratado. Ni László, especialista en retratar reyes, podría mejorar la técnica, suelta y amplia, de este cuadro que le aventaja en sentimiento y majestad.

Las cualidades del retrato anterior brillan por su ausencia en una escena de la *Visita de los reyes al Banco de España el 28 de mayo de 1915* que más parece de alta comedia benaventina que un acontecimiento en la historia de la entidad que hizo el encargo para perpetuarlo al mediocre pintor Asterio Mañanós. Aunque grande en formato (2,15 m. de ancho por 1,44 m. de alto) este lienzo no aparenta, en calidad, mayor tamaño que una ilustración de «La Esfera» o «Blanco y Negro». Su mayor valor pictórico reside en que se advierta, al fondo del ábside de la Sala de Juntas donde la recepción tiene lugar, el retrato de Alfonso XIII por Villegas. Es grande, en cambio, su interés documental al presentarnos numerosos personajes de la Corte y del Banco con detallismo de cámara fotográfica; habría que preguntarse si el cuadro no está basado, como es muy probable, en la fotografía, ya que es altamente improbable que todos los reunidos, que son más de treinta, posaran uno a uno para el artista palentino, ya relativamente famoso un cuarto de siglo antes por una *Muerte de don Fadrique* que hoy nadie recuerda. Entre ellos, además de Alfonso XIII y Victoria-Eugenia de Battenberg, figuran don Eduardo Dato, Jefe del Gobierno, y su Ministro de Hacienda, el conde de Bugallal, amén de varios títulos del Reino y altos funcionarios del Banco,

Lám. XCII, pág. 192 - Cat. núm. 163, pág. 323



encabezados por el Gobernador, don Lorenzo Domínguez Pascual, que tampoco fue muy afortunado en su retrato personal, obra, como veremos, de Mariano Oliver. El cuadro de la visita puede tener también el interés de perpetuar el aspecto del salón, con su decoración de yesos neoplataterescos, más tarde suprimida. Pero todo ello lo hubiëra conseguido una buena fotografía de grupo, acaso con mayor exactitud.

Lám. XCIII, pág. 193 - Cat. núm. 150, pág. 317

El pintor extremeño Eugenio Hermoso, que tan frescos y jugosos cuadros pintó de su tierra natal, no acertó con el retrato de aparato del primer Presidente de la Segunda República Española *don Niceto Alcalá Zamora*, pintado en 1933. Las apetencias rústicas del pintor se echan de ver en el amplísimo paisaje del fondo, al que da una balaustrada directamente abierta desde el despacho presidencial. ¿Se trata del Campo del Moro, visto desde el Palacio de Oriente? ¿O es una alusión al amplio paisaje de Priego de Córdoba, patria chica del retratado? Más bien parece lo primero, aunque a decir verdad, lo mismo pudiera ser y de hecho lo es, un telón de fondo para que se recorte la silueta del Presidente, vestido de frac, en pie sobre una alfombra que no se acaba de saber si termina en la terraza, junto a una mesa escritorio con muy escasos libros y papeles, hacia los que se tiende, con mucha decisión, la mano del modelo; toda la figura es envarada y espesa a la vez, y no responde en absoluto al simple señorío del ilustre jurista, acostumbrado a moverse en estrados y salas con toda naturalidad. Lo único natural del cuadro es la cabeza, con el aspecto de benevolencia gozosa característico de don Niceto. El Académico de la de San Fernando no estuvo, aquí, a la altura esperada. Y acaso por eso, este cuadro no tuvo sucesor en la iconografía republicana.

Tampoco existe en esta colección retrato que valga la pena reseñar del general Franco, jefe del estado español después de la guerra civil, lo que parece sorprendente. Los de sus majestades, los reyes don Juan Carlos I y doña Sofía, están en curso de ejecución por encargo a la artista sevillana Carmen Laffón. Esperamos, teniendo en cuenta su sensibilidad, que los resultados contradigan nuestra afirmación relativa a la decadencia del género retrato en la pintura del siglo XX.

183

#### OTROS RETRATOS DEL SIGLO XX

Brilla entre ellos una obra maestra, pintada por el célebre artista valenciano Joaquín Sorolla Bastida, en 1905, por encargo del Casino de Madrid: el retrato del ministro y dramaturgo *don José Echegaray*, cuya directa relación con la historia del Banco de España ya hemos señalado en la introducción, le fue regalado por habérsele concedido el Premio Nóbel y más tarde le ha sido borrada la inscripción alusiva al homenaje. Es uno de los mejores retratos de Sorolla, en un formato apaisado que recuerda al del poeta Mallarmé por Edouard Manet. Echegaray aparece arrellanado en un amplio sofá agrisado, sobre el que destaca la mancha negra de la levita y la blanca de la camisa y las canas. Tiene un bastón en la mano derecha y un cigarrillo en la izquierda. La soltura de pincel y la delicadeza de los valores, en esa sobria entonación perlada a que el pintor nos tiene habituados, son inigualables. Sorolla demuestra en esta obra casi velazqueña que la manera suelta y como inacabada, ese «en pocas pinceladas obrar mucho» (como escribía en el siglo XVII, hablando de don Diego el Sevillano, el cronista de Aragón Andrés de Ustarroz) «no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con liberalidad» de manera que el trabajo del artista «parezca acaso y no afectación», es privilegio de los grandes pintores al alcanzar la cumbre de su arte.

Lám. LXXXIX, pág. 189 - Cat. núm. 242, pág. 347

Es inevitable que junto a esta proeza pictórica el otro retrato de *Echegaray* que firmó Marceliano Santamaría en 1902, parezca mediocre, sin serlo. Es obra académica, pero bien ejecutada, con interesante plasticidad en cabeza y manos, que destacan en la gama penumbrosa del cuadro. Pocos años separan una de otra efigie.

Lám. XC, pág. 190 - Cat. núm. 227, pág. 341

Cat. núm. 182, pág. 329

El valor pictórico del retrato de *don Francisco Soler Pérez*, que fue asesor jurídico del Banco de España, y que por eso retrató Nicolás Montero Madrazo, en 1953, con toga, código y papeles, ya nos parece luego bastante escaso. Y ni siquiera puede agradarnos, como otras veces, Luis Menéndez Pidal, al efigiar a *don Juan Manuel de Urquijo*, destacado financiero.

Cat. núm. 175, pág. 327

Lám. XCIV, pág. 194 - Cat. núm. 117, pág. 306

Cerraremos esta relación con un retrato de *Calvo Sotelo* vestido de gala con banda, placa y bicornio, pero pintado con ese pincel de fácil elegancia de Fernando Alvarez de Soto-



mayor, buen modelo de retrato oficial, con butaca, mesa, reloj (símbolo de buen gobierno y de exactitud y justicia en el trabajo), libros y pilastras, que acentúan su talante casi regio.

Entre los retratos del siglo XX existentes en las sucursales del Banco de España descuelga una obra de Ignacio Zuloaga: *El violoncelista Juan Azurmendi*, que se guarda en la de Bilbao. Es un lienzo de grandes proporciones (1,90 por 1,70 m.), representando al músico, de cuerpo entero, sentado y con su instrumento, contemplado por un perro *setter* y cerca de un atril con partitura, como si hubiera interrumpido su ejercicio. Azurmendi era un primo de Zuloaga, que residía en México, y que aprovecharía una *tournee* por Europa para que el pintor lo retratase, probablemente en París, en 1909. Es sin duda uno de los mejores retratos de un pintor excelente en ese género. Fue adquirido por el Banco en 1975.

Reseñemos aquí, para concluir este apartado, dos retratos de Subgobernadores del Banco de España. El de *don Benito Fariñas*, de busto, con descomunales bigotes blancos, tiene el interés de ser obra de don Francisco Belda, que fue Subgobernador, pero también artista aficionado y gran amigo de las artes. Puede datarse a comienzos de siglo, cuando el retratista era Secretario de la Institución. A su vez, Belda sirvió de modelo para el cuadro que pintó, en 1905, el ilustre sevillano José Villegas, tres años después de ejecutar el ya comentado retrato de Alfonso XIII joven. En comparación con esta efigie dominada por azules y blancos, la de *don Francisco Belda* (que no sería Subgobernador hasta 1912) puede parecer oscura, pero si nos detenemos a contemplarla pronto nos damos cuenta de que es el homenaje de un pintor auténtico «a su distinguido amigo», como reza en la dedicatoria, esto es, a quien entiende y siente la pintura. Luis Mosquera es autor del retrato de *don César de Aruche*, durante años Jefe de la Asesoría Jurídica del Banco; sentado con aire melancólico, revestido de la toga, está pintado con cierta soltura.

Lám. XCI, pág. 191 - Cat. núm. 264, pág. 356

Cat. núm. 124, pág. 308

Lám. LXXXVIII, pág. 188 - Cat. núm. 257, pág. 353

Cat. núm. 184, pág. 330

RETRATOS DEL SIGLO XX



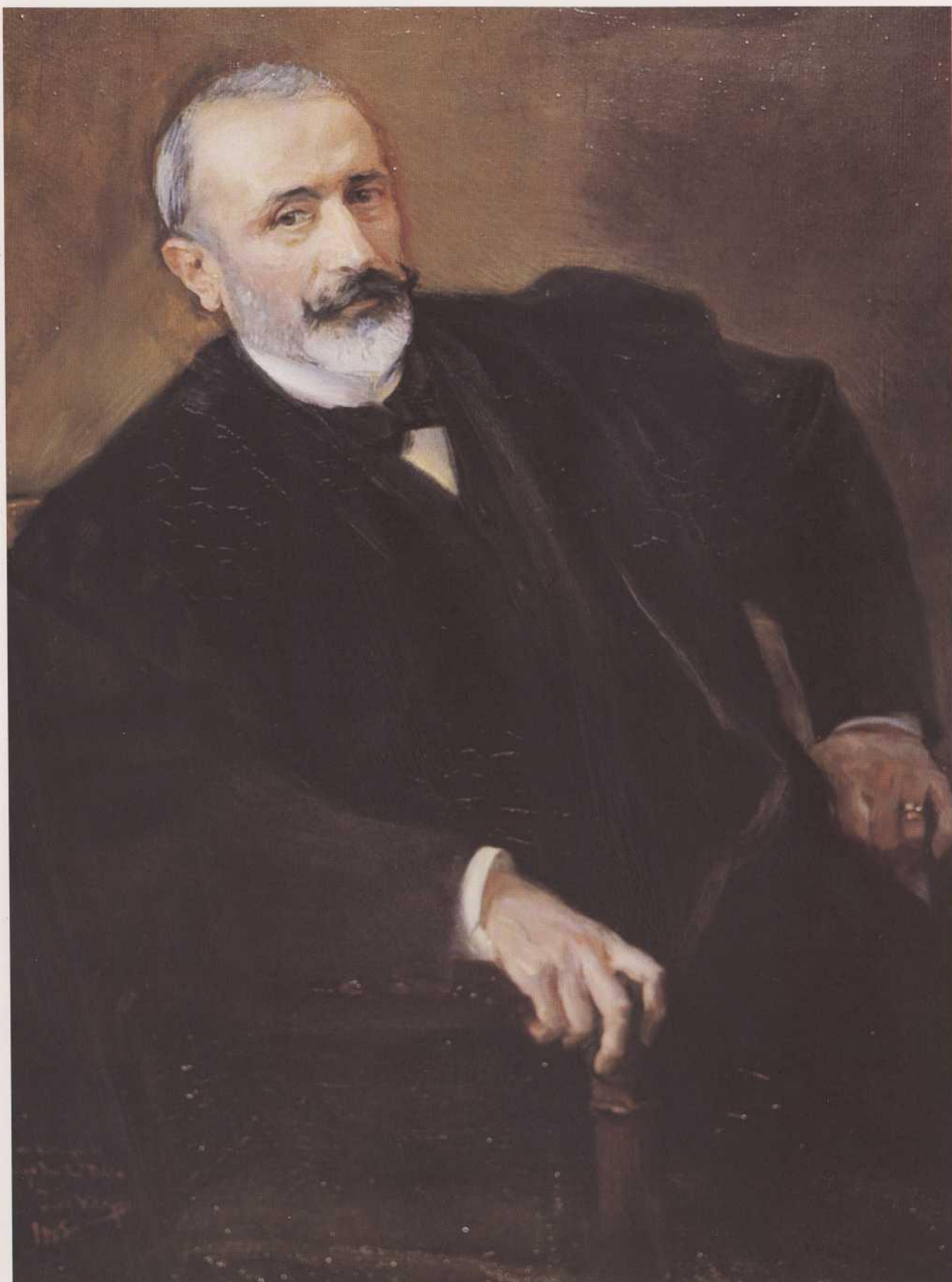




Lám. LXXXVII  
Cat. núm. 258, pág. 353

JOSE VILLEGAS CORDERO. *Alfonso XIII*





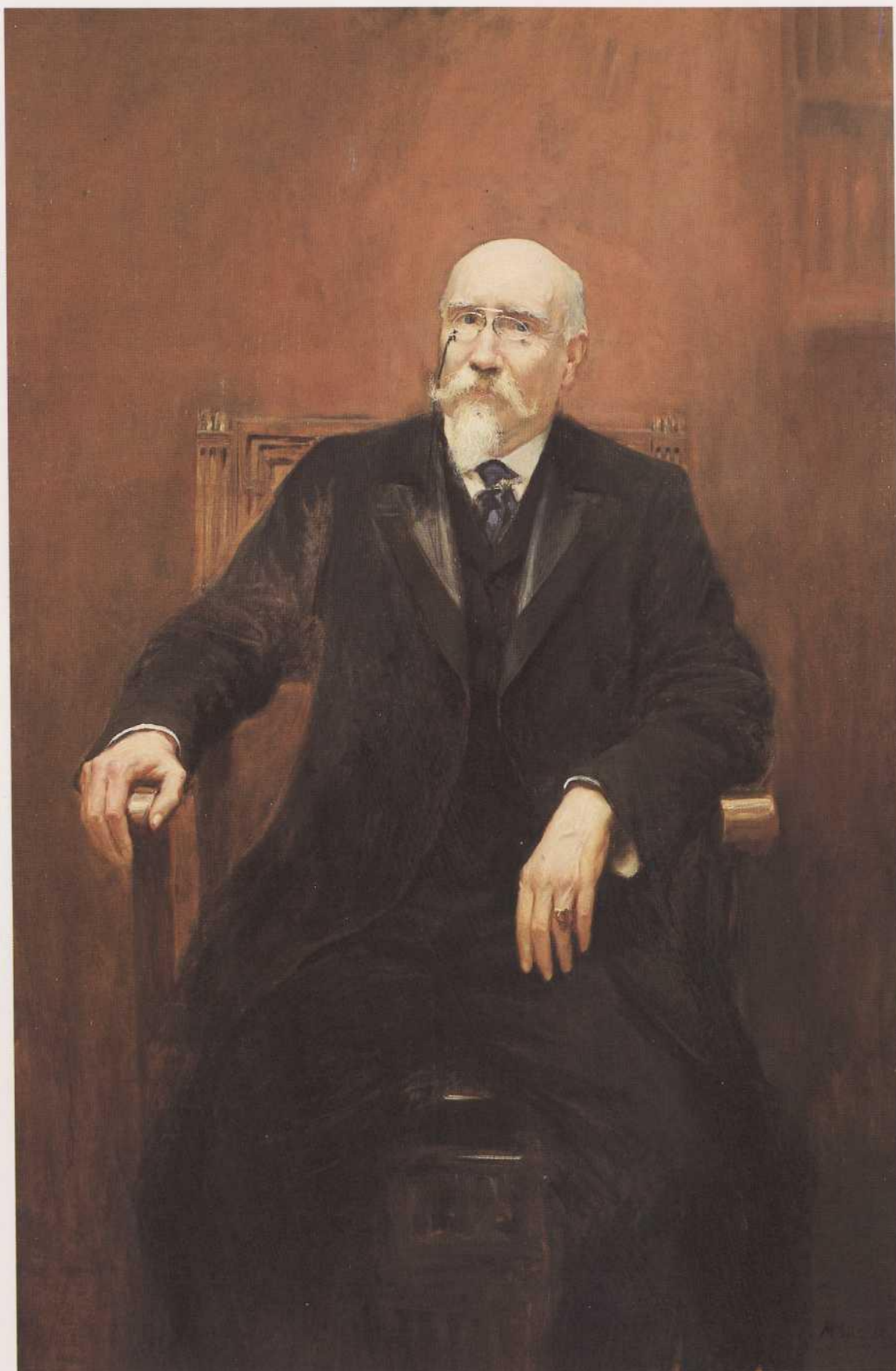
Lám. LXXXVIII  
Cat. núm. 257, pág. 353



Lám. LXXXIX  
Cat. núm. 242, pág. 347

JOAQUIN SOROLLA Y BASTIDA. *José Echegaray*





Lám. XC  
Cat. núm. 227, pág. 341



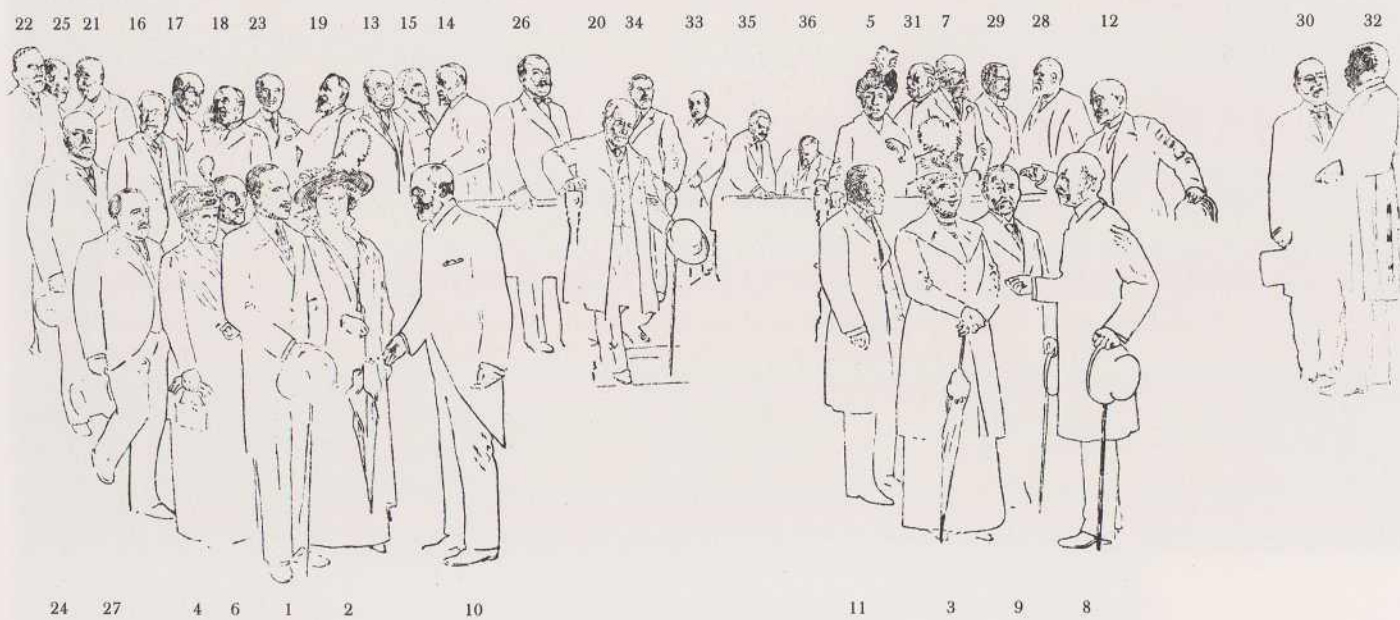
Lám. XCI  
Cat. núm. 264, pág. 356

IGNACIO ZULOAGA. *El violoncelista Juan de Azurmendi*





192



- |  |  |  |
|--|--|--|
| 1. S. M. el Rey Don Alfonso XIII.                                      | 13. Excmo. Sr. D. José Suárez Guanes. Consejero.       | 25. Ilmo. Sr. D. Juan Maisonnave. Consejero.                           |
| 2. S. M. la Reina Doña Victoria Eugenia.                               | 14. Excmo. Sr. D. Rafael Reig. Id.                     | 26. Sr. D. José González Pintado. Id.                                  |
| 3. S. M. la Reina Doña María Cristina.                                 | 15. Excmo. Sr. D. José de Santos y Fernández Laza. Id. | 27. Excmo. Sr. Conde de Vilches. Id.                                   |
| 4. Excmo. Sra. Duquesa de San Carlos.                                  | 16. Sr. D. Urbano J. Peña y Chávarri. Id.              | 28. Ilmo. Sr. D. Gabriel Miranda. Secretario General.                  |
| 5. Excmo. Sra. Condesa de Mirasol.                                     | 17. Excmo. Sr. D. Manuel Francisco Martínez. Id.       | 29. Ilmo. Sr. D. José M. <sup>a</sup> Jiménez. Director de Sucursales. |
| 6. Excmo. Sr. Marqués de la Torrecilla.                                | 18. Excmo. Sr. D. Valentin de Céspedes. Id.            | 30. Sr. D. Adolfo Castaño. Interventor.                                |
| 7. Excmo. Sr. Marqués de Castel Rodrigo.                               | 19. Sr. D. Francisco Gutiérrez y Martínez. Id.         | 31. Sr. D. Javier Mateos Montalvo. Jefe de Operaciones.                |
| 8. Excmo. Sr. D. Eduardo Dato.   | 20. Sr. D. Eleuterio Adrados. Id.                      | 32. Sr. D. Luis Clemente Fabiani. Cajero de Metálico.                  |
| 9. Excmo. Sr. Conde de Bugall.   | 21. Sr. D. Manuel Marañón. Id.                         | 33. Sr. D. Carlos de Adaro. Cajero de Valores.                         |
| 10. Excmo. Sr. D. Lorenzo Domínguez Pascual. Gobernador.               | 22. Excmo. Sr. Conde de Torrealaz. Id.                 | 34. Sr. D. Antonio Berben. Asesor Jefe.                                |
| 11. Excmo. Sr. D. Pio García Escudero. Subgobernador 1. <sup>o</sup> . | 23. Excmo. Sr. D. Luis de Urquijo. Id.                 | 35. Sr. D. Orestes Blanco Recio. Vicesecretario.                       |
| 12. Excmo. Sr. D. Francisco Belda. Subgobernador 2. <sup>o</sup> .     | 24. Excmo. Sr. D. Guillermo B. Rolland. Id.            | 36. Sr. D. Pablo Pardo. Conservador.                                   |





Lám. XCII  
Cat. núm. 163, págs. 322, 323

Lám. XCIII  
Cat. núm. 150, pág. 317

EUGENIO HERMOSO. *Niceto Alcalá Zamora, Presidente de la Segunda República Española*

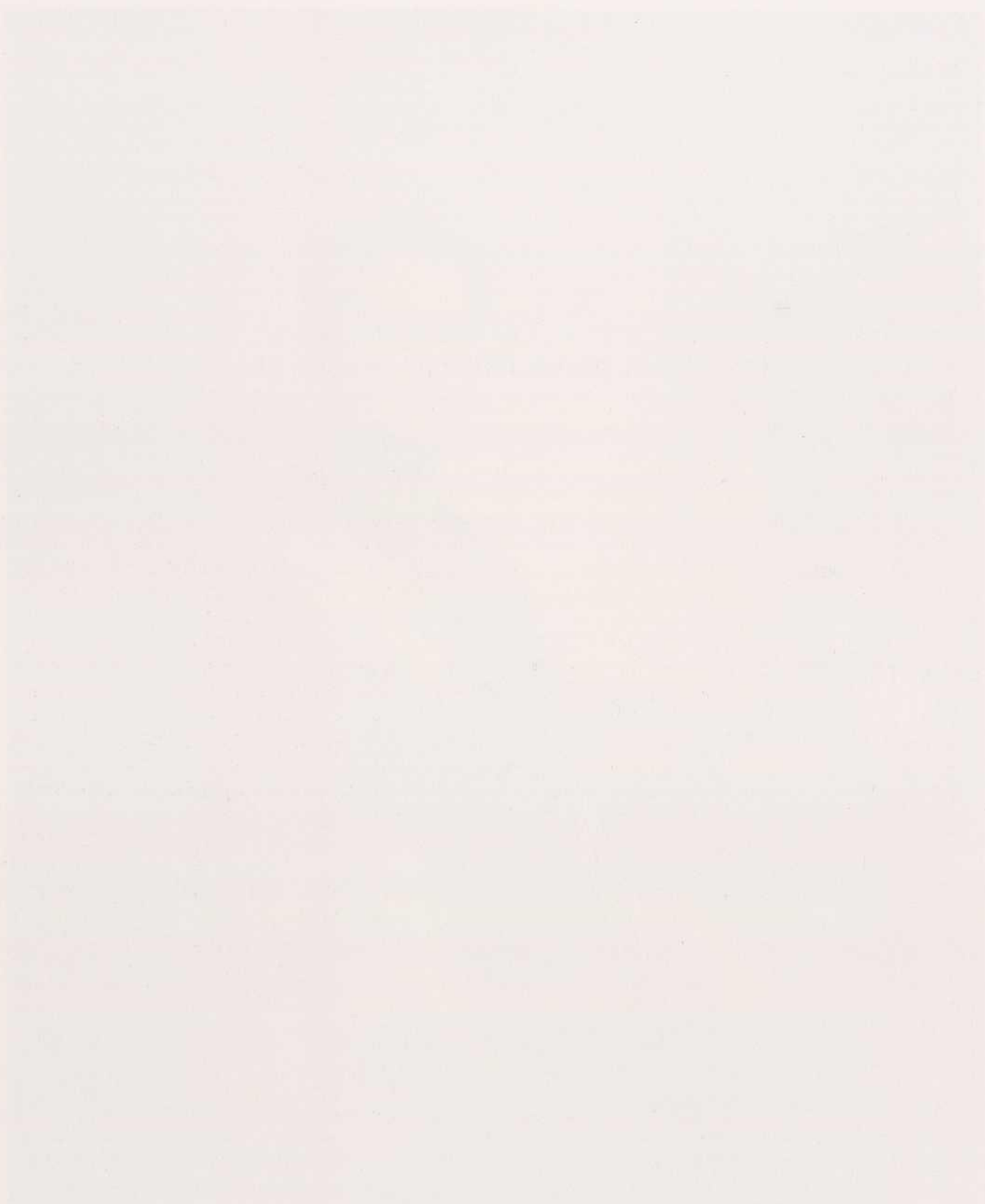




Lám. XCIV  
Cat. núm. 117, pág. 306

## PAISAJES Y OTROS TEMAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX





En la década de los setenta aumentó la colección de paisajes modernos del Banco de España por adquisiciones en el comercio catalán y madrileño. Se siguió la fluctuación de la oferta, a veces en bloque, de óleos aceptables aunque escasamente renovadores de la tradición, salvo en casos especiales. En estas pinturas se cultiva, generalmente, un luminismo plenairista de técnica suelta que los hace lejanos descendientes de la escuela realista, a través de Carlos de Haes, y del impresionismo francés, despojado de agresividad. Son cuadros apreciables, pero rara vez obras maestras de sus autores.

Hay una representación relativamente amplia de la escuela catalana, con obras de calidad, firmadas por Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Joaquín Mir y Eliseo Meifrén, entre los de principios de siglo, adquiridos en 1982; le siguen obras estimables de Mompou, Amat, Jaume Mercadé, Miguel Villá y Roca Sastre. Sendos paisajes de Manuel Benedito, nacido en Valencia, de Daniel Vázquez Díaz (con un paisaje al parecer vasco), de Ignacio Zuloaga y un puerto del parisiense Hernando Viñes completan la relación de temas de este género, a los que hay que agregar los dieciocho bocetos del montañés Manuel Salces. Quedan, pues, muchas tierras de España y no pocas escuelas locales sin representación en esta serie, que no obedece a un proyecto claro como el de los retratos. El conjunto es bastante digno, aunque poco abundante: faltan muchos y grandes paisajistas y, de los presentes, pudiera haber mejor representación en general. Están ausentes todos los autores que buscan la expresión de la tierra de su tiempo en la vanguardia o en la agresividad. Estos paisajes, elegidos tanto por su firma como por su valor decorativo, de «buena compañía» en un edificio de trabajo, constituyen una representación escasa del paisajismo español contemporáneo. Algunas sucursales, como la de Bilbao, cuentan con paisajes del país, de los cuales también aquí se han recogido algunos de ellos.

En la que cabría llamar serie catalana de paisajes destaca, en prime lugar, una espléndida vista del gran maestro modernista, Joaquín Mir, titulada *Cala Sant Vicent*, a la que siguen dos obras de Santiago Rusiñol, muy lejanas ambas de aquellos característicos jardines que pintara. *El Paisaje de Gerona* es una pintura profunda y sosegante, hecha con un extraordinario oficio; *La Masía*, entonada en ocre y dorados cálidos, es excelente muestra de pintura sentida y elaborada en la que logra bellas calidades. Ramón Casas, maestro del dibujo y del retrato, está representado por un bello *paisaje* en el que se ven temas poco frecuentes en el género: un poste de tendido eléctrico y una vía férrea en curva, cuadro sutilmente entonado en grises y verdes apagados. Un delicado *Paisaje lacustre*, de pequeño tamaño, y un boceto: *Casas en la playa*, de Eliseo Meifrén, constituyen, junto con los anteriores, lo mejor del paisaje catalán de comienzos de siglo, en esta colección. Hay también de esta región una bella marina de *Cadaqués* pintada al óleo en 1945 por José Mompou (1888-1968), hermano del compositor Frédéric y, como éste, post-impresionista de un exigente y depurado estilo, que en el pintor consigue una transparencia luminosa muy mediterránea. De Jaume Mercadé Queralt (Valls, 1887-Barcelona, 1967) hay dos paisajes, uno, más antiguo y empastado, firmado en 1916, y otro con el título *Turons-Camp de Tarragona* (Colinas, Campo de Tarragona), al mismo tiempo ingenuo, sabio, fuerte y bonito, en una gama clara de ocre y verdes.

Lám. CII, pág. 209 - Cat. núm. 179, pág. 328

Lám. CV, pág. 212 - Cat. núm. 205, pág. 337

Lám. CVII, pág. 214 - Cat. núm. 206, pág. 337

Lám. CIV, pág. 211 - Cat. núm. 139, pág. 313

Lám. CI, pág. 208 - Cat. núm. 172, pág. 326

Cat. núm. 171, pág. 326

Cat. núm. 181, pág. 329

Cat. núms. 176, 177, pág. 327



Muy diversa es la manera de concebir el paisaje de Miguel Villá Basols, nacido en Barcelona en 1901, y muy influido por el estilo cubista. Su *Salobreña* es un pueblo de volúmenes geométricos, resuelto en superficies empastadas, planas, con cálidos contrastes de color.

José Amat, que firma en 1951 su *Puerto de mar*, es un pintor suelto, de pupila sensible a los efectos de la luz algo blanca de Cataluña. Se le podría relacionar con Albert Marquet, pero un Marquet nada «fauve», grato y sin buscar honduras. Josep Roca Sastre, pintor barcelonés, hace gala en su *Paisaje con la Sagrada Familia* de su técnica mate y como aterciopelada, en tonos claros, con cierta finura venida de Edouard Vouillard.

El nombre que aparece pintado en la proa de una de las *Barcas ante un pueblo* del onubense Daniel Vázquez Díaz, que es el de Marichu, permite situarlo entre esos paisajes de una Vasconia ensoñada, de la que el gran maestro post-cubista dejó tan admirables imágenes. Es una composición fuerte y delicada a la vez, en su geometría austera y en lo sobrio de su colorido.

El borrón de *Paisaje* que firma Ignacio Zuloaga, entonado en grises y azules, es muy característico del personal estilo neoexpresionista, a la española, cultivado por este maestro.

Conviene recordar aquí algunos de los paisajes de las sucursales del Banco de España, sin pretender agotar la relación, ya que aquí no se trata de catalogar todos los cuadros, sino de destacar aquellos que parecen merecerlo. El Banco de España en Bilbao tiene dos series, montadas en sendos fondos oscuros, de paisajitos de Manuel Salces Gutiérrez (Suano, Santander, 1861-Madrid, 1932): son nueve miniaturas cada una, de temas rústicos o aldeanos, pintados con ternura y gracia por uno de los mejores seguidores de Carlos de Haes en la pintura montañesa.

Para concluir de una manera digna esta relación desigual, parece oportuno cerrarla con una nota, sobre cartón de 20 por 30 cm., que un pintor nacido en el siglo XIX, don Manuel Benedito (Valencia, 1875-Madrid, 1963), pintó con magistral soltura una borrasca de mayo de 1934: *Desde el puente de Galapagar*.

#### OTROS TEMAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Destaca entre ellos, por su originalidad y su belleza, un hermoso lienzo de Joaquín Sorolla, fechado en 1905 y cuya perspectiva, «di sotto in su», indica que fue pintado para decorar el techo de una habitación o gabinete, lo que corroboran los recortes de los cuatro ángulos y de los dos centros de los lados mayores de la tela, probablemente debidos a las molduras de un techo estilo Luis XV; una vez igualadas esas ausencias, la tela mide aproximadamente 3 por 4 metros. El único defecto de esta pintura espléndida, inhabitual en temática y perspectiva en la obra de Sorolla, es la dificultad de una colocación correcta una vez arrancada del salón para el que se pintó. No sólo exige estar colocada en un techo no demasiado alto, sino que la primera mirada que reciba venga del lado inferior izquierdo de la composición. Su título es *Voltaire contando un cuento*<sup>(13, 14)</sup>.

También de Sorolla es un magistral apunte al óleo de una *Puerta de la catedral de Burgos* firmado y fechado en 1910. La época de su ejecución, en plena madurez, corresponde a la iniciación por Sorolla del encargo de catorce escenas de las diversas regiones españolas, para un salón de «The Hispanic Society» de Nueva York, que obligó al artista a numerosos desplazamientos por la Península, hasta verlas concluidas en 1919. Aparecen en ellas como fondo varios monumentos españoles, pero no en especial los de Burgos, lo que indica que este cuadro lo pintó Sorolla por un interés particular, en el prurito de dar a los valores de arquitectura y escultura un interés exclusivamente pictórico, siguiendo el ejemplo de Claude Monet en sus temas de la *Catedral de Rouen* de quince años antes, aunque sin interesarse en el aspecto «impresionista» sino en un luminismo a grandes manchas. Así las esculturas de la Puerta de la Coronería, que retrata el cuadro, aparecen apenas abocetadas.

Hay otro apunte de Sorolla en el Banco de España en Bilbao, titulado *En la tasca* (Zarauz)<sup>(15, 16)</sup> y que representa dos vascos, uno sentado a una mesa, con un vaso a su alcance, y el otro detrás, apoyado en una cuba, que pueden corresponder a bocetos previos a la ejecución del encargo de «The Hispanic Society» a que se ha aludido anteriormente, ejecutado con semejante soltura y con mayor contraste de tonos, por la inclusión de una camisa blanca.

Cat. núm. 255, pág. 352

Cat. núm. 118, pág. 306

Cat. núm. 204, pág. 337

Lám. CLIV, pág. 377 - Cat. núm. 252, pág. 351

Lám. CIII, pág. 210 - Cat. núm. 363, pág. 355

Láms. XCVI, XCVII, pág. 204

Cat. núms. 224, 214, págs. 339, 340, 341

Lám. CVI, pág. 213 - Cat. núm. 125, pág. 308

- (13) BERNARDINO DE PANTORBA: Joaquín Sorolla, núm. 1589 del catálogo, titulado *Voltaire contando uno de sus cuentos*, pintado por 45.000 pesetas para la casa de don Calixto Rodríguez.  
(14) VOLTAIRE: *Romans et Contes*, Edición Gallimard, París, 1972, pág. 521.

Lám. XCVIII, pág. 205 - Cat. núm. 244, págs. 347, 348

Lám. XCV, pág. 203 - Cat. núm. 243, pág. 347

Cat. núm. 245, pág. 348

(15) PANTORBA: Ibid. núm. 839.

(16) *A History of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1954, págs. 344-45.



Lám. XCIX, pág. 206 - Cat. núm. 166, pág. 324

(17) Aunque al dorso lo titula *Una calle de Rotterdam*, esta calle es un canal.

Lám. C, pág. 207 - Cat. núm. 167, pág. 324

Cat. núm. 183, pág. 330

Cat. núm. 207, pág. 338

De otro gran pintor valenciano, Enrique Martínez Cubells (1874-1947), posee el Banco dos hermosos lienzos al óleo. El mayor representa una *Barca de pescadores en la playa* al regresar de la pesca, pintado dentro de un estilo luminista cercano al de Sorolla. El contraste entre las zonas a pleno sol o a la sombra de la vela, el brillo de la arena húmeda y el fulgor de las olas están muy bien logrados, dentro de una técnica libre, aunque sin la amplia maestría de su paisano. Más interesante es el segundo, *Un canal de Rotterdam*<sup>(17)</sup> en que las gamas, más sordas, imponen el ejemplo de los holandeses, en especial Breitner e Israëls.

Gabriel Morcillo, pintor granadino de notable habilidad para reproducir brillos de metales, cerámicas, frutas y telas, y muy aficionado a los temas moriscos de ensoñadora ambigüedad, es autor de un *Moro con frutas*, fechado en 1936, al iniciarse la guerra civil, aunque por su estilo parezca anterior. El personaje desnudo, aunque convenientemente cubierto en parte por una gran tela amarilla, sostiene un gran canastillo plano lleno de frutas, mientras otras se amontonan a su lado en el suelo. Lleva pulsera y pendientes de oro, en forma de grandes ajorcas, y se toca con un turbante de fantasía. Es cuadro de correcto dibujo, pintado con esa aparente libertad propia de los académicos españoles, entonado en una gama ambarrina, muy representativo del estilo del autor.

La georgiana Olga Sacharoff, nacida en Tiflis en 1889, se instaló en Barcelona, donde residió hasta su muerte, en 1969, pintando e ilustrando también, con un estilo delicadísimo, de tonos muy claros y transparentes, con cierta graciosa ingenuidad, como se aprecia en el *Retrato de la Señora de Cañas*, esposa del escultor, que, por su valor ornamental y por salirse por completo de la idea de la efigie convencional, hemos preferido recordar en esta sección de temas diversos.





PAISAJES Y OTROS TEMAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX







Lám. XCV  
Cat. núm. 243, pág. 347





Lám. XCVI  
Cat. núm. 224, págs. 339, 341



Lám. XCVII  
Cat. núm. 214, págs. 339, 340

MANUEL SALCES GUTIERREZ. *Paisaje con montañas*

MANUEL SALCES GUTIERREZ. *Paisaje con cerca*





205

Lám. XCVIII  
Cat. núm. 244, págs. 347, 348

JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA. *Voltaire contando un cuento*





Lám. XCIX  
Cat. núm. 166, pág. 324





Lám. C  
Cat. núm. 167, pág. 324



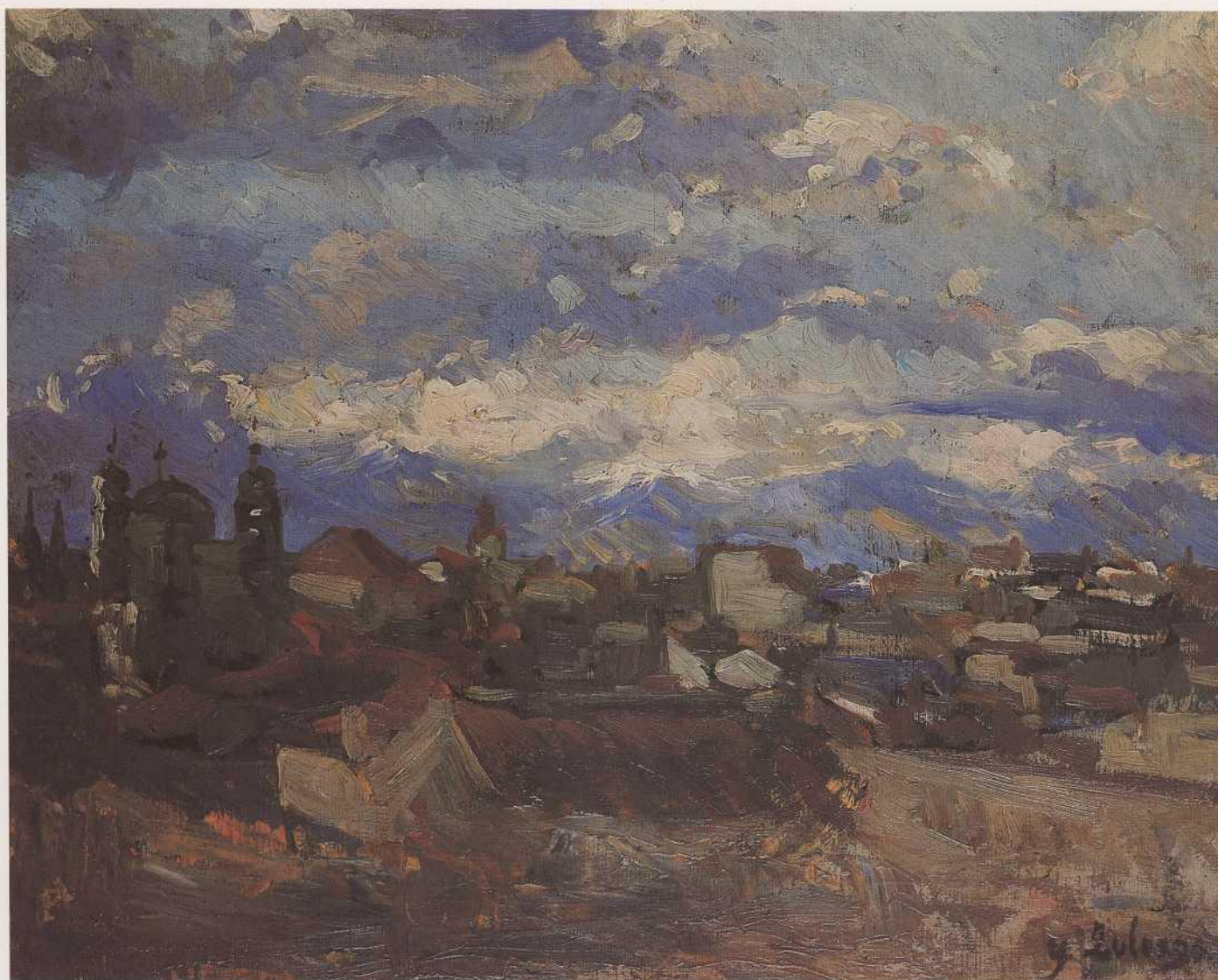




Lám. CII  
Cat. núm. 179, pág. 328



210

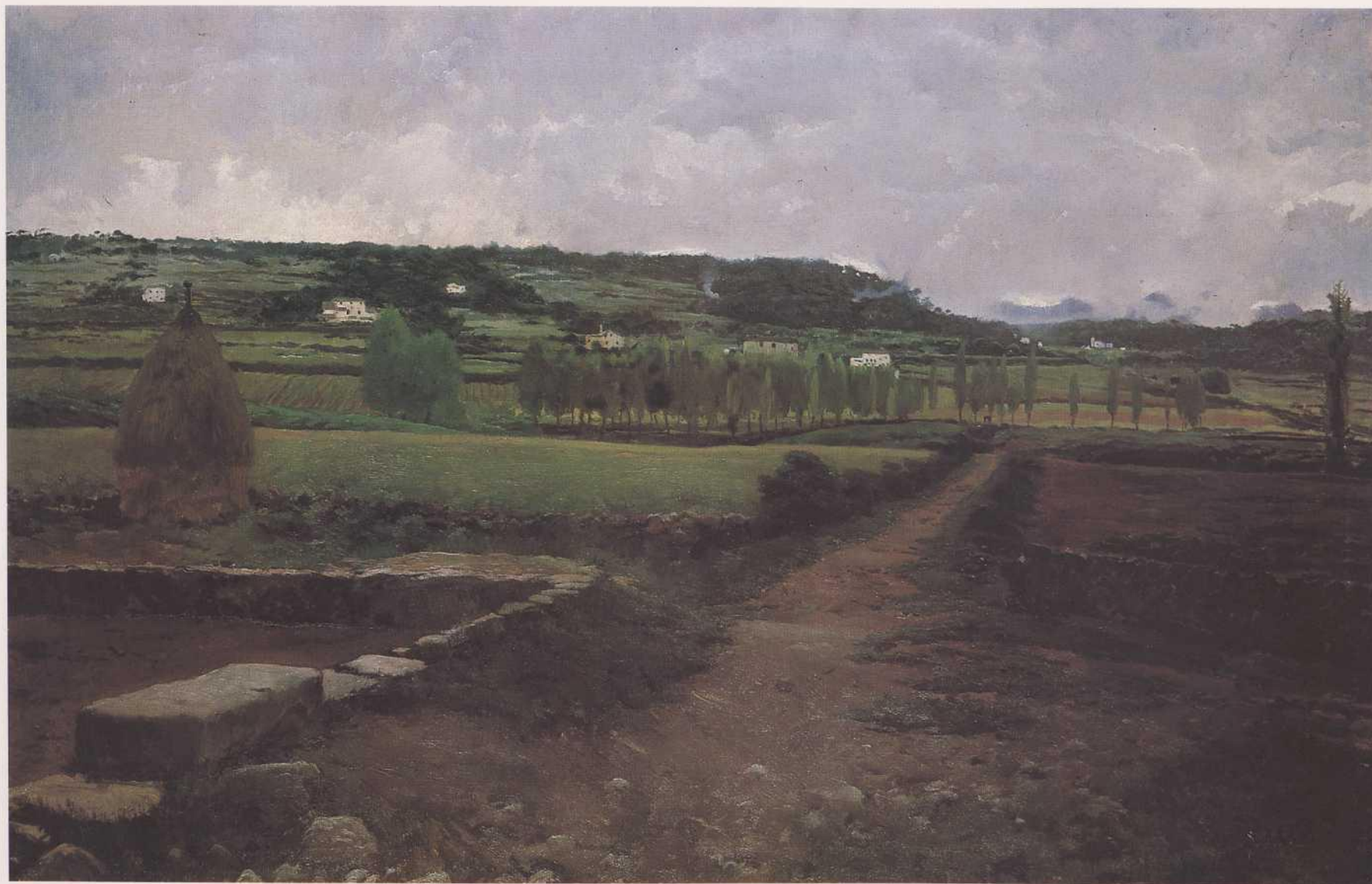


Lám. CIII  
Cat. núm. 263, pág. 355



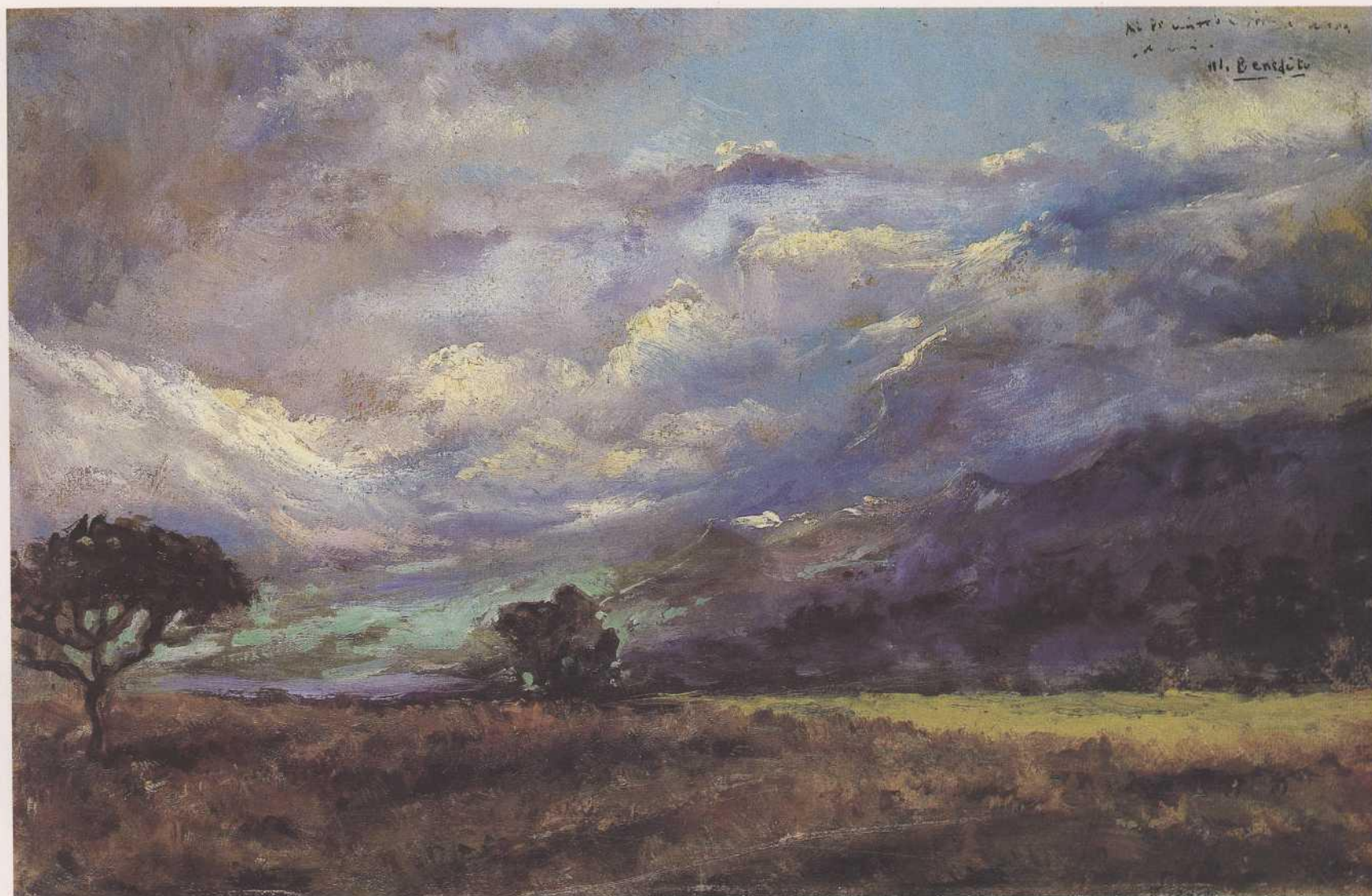
Lám. CIV  
Cat. núm. 139, pág. 313





Lám. CV  
Cat. núm. 205, pág. 337





Lám. CVI  
Cat. núm. 125, pág. 308





Lám. CVII  
Cat. núm. 206, pág. 337

## DECORACION DE JOSE MARIA SERT PARA EL PALACIO MDIVANI EN VENECIA





El pintor catalán José María Sert (1874-1945) fue uno de los decoradores más universalmente reconocidos en la primera mitad de nuestro siglo. Nacido en Barcelona, en el seno de una familia de artesanos-artistas tapiceros, se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge y en el Círculo de San Lucas y con diversos maestros, como Pedro Borrell, que recoge en su academia las enseñanzas decorativas de Alejandro de Riquer. Sert recibe, casi a la vez que Picasso, la influencia francesa tamizada por el modernismo catalán. Como el malagueño, pensó que le sería más útil beber directamente de las fuentes parisienses y se instaló en la capital francesa en 1899, interviniendo en la Exposición Universal del siguiente año a través de la decoración del pabellón de la galería «L'Art Nouveau» que presentaba el célebre marchante alemán Salomon Bing, hazaña notable en un pintor de veinticinco años, casi desconocido. Ese mismo año, Joaquín Sorolla triunfaba, con sus temas de barcas, en esa gran exposición que representó la apoteosis del estilo modernista y durante la cual se estrecharon las estaciones del nuevo «Metropolitano», obra de Hector Guimard.

Pasa, pues, Sert del simbolismo wagneriano de moda en Barcelona a un arte decorativo cosmopolita, con influencias de Oriente: no se ha de olvidar que Bing fue el campeón del «Japonismo» en París. Pero además de eso, el pintor catalán ha podido ver, en esos años de 1899-1900, una enorme cantidad de novedades estéticas, en un momento de esplendor excepcional. Hay, por ejemplo, en la «Galerie des Artistes Modernes» (19, rue Caumartin) una exposición colectiva, titulada «L'Art dans Tout» que trata de renovar el diseño de los objetos domésticos, a través de las cerámicas de E. Moreau-Nélaton, los bordados de Aubert o los muebles de Charpentier, Plumet, Hérold, Aubert y otros. Los que hoy conocemos por «Nabis» exponen en la galería Durand-Ruel; el gran ilustrador y decorador Marie-Charles Dulac exhibe sus obras en la sala Vollard y el crítico de la «Revue Blanche», Félicien Fagus, señala cierta monotonía derivada del *parti-pris d'être à la fois mystérieux et grandiloquent, du coté... théâtral de ce décoré*. En la sala de exposiciones del diario «Le Figaro» se exhiben modelos de arquitectura y decoración del discutido Guimard. El arte decorativo comienza a ser tenido en cuenta, en igualdad de condiciones que el arte «puro». Ello se aprecia, tanto en las exposiciones de Puvis de Chavannes en la sala Durand-Ruel y en el Museo Galliera como en las de las «Centennale» y «Decennale» de la Universidad, que expone, por ejemplo, un salón de yate, por Olbrich, tejidos de William Morris sobre cartones de Burne-Jones, etc., además de una sección entera dedicada al «Art Nouveau». Hay allí grandes pintores que no se tienen en menos por decorar, como los rusos Vasnetsov y Korovin, el suizo Bouvier, el checo Mucha, etc. En pintura, París permite conocer las más variadas tendencias, en ese instante en que la gran Exposición le obliga a salir de sus normales casillas. Especialmente, la «Decennale» que recoge lo más saliente de los diez últimos años del siglo XIX abunda en nombres famosos de todos los países: Braekeler, Khnopff, Breitner, Larsson, Zorn, Thaulow, Lévitán, Repin, Lenbach, Menzel, Liebermann, Stuck, Leighton, Burne-Jones, Watts, Alma Tadema, Whistler, Boldini, Segantini, Klimt, László, Sargent, y muchos más, entre ellos Frank Brangwyn (1867-1956), el gran decorador británico nacido en Brujas, que comenzó su carrera como ayudante de William Morris y que, más adelante, sería, hasta cier-



to punto, el rival de Sert en sus murales para la Cámara de los Lores (1930) y el Rockefeller Center (1933). Brangwyn y Sert tienen un estilo decorativo con tendencia a lo grandioso y dinámico y supieron elegir sus caminos entre las infinitas posibilidades que el novecientos les brindaba. Unos meses en París (donde ya triunfaban por entonces, sus paisanos Nonell, Rusiñol, Casas, etc.) bastarían para dar a Sert su carácter de cosmopolita distinguido, que ya no ha de abandonar.

Rápidamente, se convierte en el decorador predilecto de una sociedad que quiere ser moderna sin romper con el pasado y que mira con agrado las audacias neo-barrocas de este pintor, amigo de tonos con fondos de oro y plata, en entonaciones rojizas o azuladas, con pocos colores y un claroscuro efectista. Sus personajes sobresalen de las paredes y techos como altorrelieves, con algo de funambulesco en sus contorsiones y esfuerzos. Hay una afición a lo caprichoso y a lo inesperado que emparenta a Sert con G. B. Tiepolo o acaso más aún con su hijo Gian Domenico, amigo de las monocromías. Pero no olvida a sus mayores y el recuerdo de Goya es perpetuo en su obra gesticulante y expresionista.

Así comienza una interminable serie de decoraciones eclesiásticas, palatinas y de edificios oficiales<sup>(18)</sup>, como la catedral de Vich (primera decoración, 1927), la Audiencia de Barcelona (1908) y en la misma ciudad, el Ayuntamiento y el palacio del marqués de Alella. Entre las más refinadas, pero más privadas y por ello menos populares composiciones que adornan los palacios de Polignac y Bearn en París, Bretham Hall de Londres, se hacen famosas sus pinturas en los grandes hoteles de París y Nueva York, y en especial, del Rockefeller Center de esta ciudad —donde sobrepasa a Brangwyn— y de la Sociedad de las Naciones de Ginebra. La guerra civil, que destruyó parcialmente la catedral de Vich, le obligó a decorarla nuevamente, como había decorado, poco antes de ella, la desafectada iglesia de San Telmo en San Sebastián. Una de sus últimas obras en España fue la cúpula de la escalera del palacio March en Palma, del que ya había pintado un bellissimo salón. Fue el pintor de los millonarios de todo el mundo y por su boda con la princesa Mdivani ingresó en esa sociedad que le gustaba frecuentar. En cierto modo y salvando las distancias, ha sido el Rubens del siglo XX.

Sin embargo, las «vanguardias» desaprobaban su eclecticismo y su apartamiento de los movimientos de ruptura, relegándolo en sus críticas hacia un academicismo que tampoco le admitía entre los suyos. Era difícil, para unos y otros, tolerar a este artista de tan fácil inspiración y tan considerable éxito internacional. Sin embargo, un hombre de olfato tan fino y exigente como el creador de los nuevos «Ballets Russes», Serge de Diaghilev, le eligió para hacer sus decorados, con Picasso, Braque, Gris, etc.

En la actualidad hay un movimiento de revisión de su obra, una vez pasado el dogmatismo vanguardista, que se nos presenta ya en la perspectiva conveniente como una de las más brillantes y amables de la primera mitad de nuestra centuria. Por ello nos ha parecido que la serie de pinturas existentes en el Banco de España de Barcelona, más un pequeño fragmento de la central de Madrid, merecían un comentario especial, dentro de la pintura de temas varios del siglo XX.

Los paneles del Banco de España fueron ejecutados en 1935 para decorar el palacio del príncipe Alexis Mdivani en Venecia<sup>(19)</sup>. Su salón, como suele ser en los palacios venecianos de tipo tradicional, era un rectángulo amplio, con cubierta muy simple de vigas de madera oscura. El testero principal ofrecía una chimenea entre dos puertas. Frente a él había una pared análoga, pero sin chimenea. Estos eran los lados cortos del rectángulo. El lado largo, a la derecha del testero, brindaba dos paredes entre tres ventanas. Enfrente había un largo muro ciego, entre dos puertas, que ofrecía la mayor superficie seguida para pintar. José María Sert aprovechó, para la decoración, el asidero que le facilitaban la chimenea y los marcos de las puertas, pero no los de las ventanas, que llegaban hasta el techo y estaban tamizadas por visillos transparentes de arriba abajo. El pavimento era de madera y sobre él, aparte de unos lampadarios, no había más mobiliario que grandes divanes sin respaldo, totalmente «capitonnés».

Sert se encarga de llenar con sus pinturas cinco paredes: los testeros, el muro frente a las ventanas y los dos muros entre éstas. El tema fue, aproximadamente, las partes del mundo. Las describiremos con los números 1, 2, 3, 4 y 5, comenzando por el testero de la chimenea. Se ha de advertir que, al ingresar estos paneles en el edificio barcelonés del Banco, fueron desarticulados, destinando parte de ellos a la decoración de una biblioteca, colgando los restantes en otras dependencias (escalera y salón de operaciones), cambiando así el senti-

(18) ALBERTO DEL CASTILLO (con la colaboración de A. CIRICI PELLICER): *José María Sert, su vida y su obra*, Librería Editorial Argos, S. A., Barcelona-Buenos Aires, 1947, págs. 175, 176, 177 y 233-242.

(19) Op. cit., págs. 236-238.



do del conjunto, pero no sería difícil habilitar una estancia de características análogas a las que tuvo en Venecia el salón del palacio Mdivani, para que la estupenda obra de Sert vuelva a tener su pleno sentido.

1.—*Testero de la chimenea*. El tema pudiera ser *Turquía* o, acaso, *Estambul*, cuya arquitectura evocan los edificios con cúpulas y alminares de la composición, que formaban sobre el marco de la chimenea un a modo de puente fantástico, ante el que un grupo de hombres blancos parecía consultar un plano. La composición se completaba con un montículo de negros con cierto aspecto tartárico o mongol, ante el que había una mujer sentada, levantando los brazos en ademán de súplica, gesto repetido por un personaje oscuro, que se recortaba en lo alto, sobre un cielo surcado, sobre su cabeza, por dos ingenios voladores, a modo de sombrillas, transportando racimos humanos, de aire grotesco. (Esta parte central ha quedado aislada, a modo de gran cuadro, y se expone en una galería del edificio). Una especie de parapeto (que es común en todas las composiciones y sobre el que penden, de trecho en trecho, telas arrugadas a modo de tapices) unía la chimenea con las puertas laterales dejando asomar minaretes y andamiajes (que han ido a parar a ambos lados de una estantería de libros) llegando hasta dichas puertas sobre las que se encaramaban grupos de personajes de altos gorros a la turca. (Ahora quedan encima de la citada librería).

2.—*Testero entre dos puertas*. El parapeto fingido va de una a otra, con un tapiz colgado en el centro, del que surge una composición que se divide en dos arcos, reposando sus extremos laterales encima de los dinteles, formando a modo de escaleras, terminadas en cobertizos como tejadillos de pagoda, por lo que pudiera llamarse a esta composición *China* u *Oriente*. (En la biblioteca ha habido que inventar dos absurdos edificios, a falta de esas puertas). En el centro hay, en un amplio sillón o trono, un personaje flanqueado por dos mujeres y sobre ellos se yergue un Buda, al que están colocando unos faquines. El conjunto era insuperablemente decorativo, extendiéndose como un ramillete o un avellano.

3.—*Pared larga lateral. Europa o España*, composición centrada por una montaña abrupta, cubierta de edificios, con cierto aspecto general de Montserrat. Uno de esos edificios recuerda la Puerta de Bisagra nueva, en Toledo. Otros, la hoz del Júcar de Cuenca. Delante hay lomas peladas, con rebaños de toros y grupos de campesinos, con una riña de gallos, todo ello en un estilo que recuerda a Villaamil o Parcerisa. Hay también a la izquierda un carro que se acerca a las ruinas de un acueducto o edificio sobre las que hay grupos estatuarios; a la derecha, cobertizos con mujeres junto a una muralla con puerta también coronada por estatuas gigantescas. Se trata de la más equilibrada y ambiciosa de las composiciones de Sert (actualmente en el patio de operaciones del Banco). Sobre las puertas había andamiajes y pasarelas con volatineros, que fueron a decorar la librería, con un desdichado añadido central.

4.—*Lienzo de muro entre ventanas*: pudiera llamarse el *Cáucaso* o *Tartaria*, con un acantilado junto al mar, en cuyas laderas se acumulan, escalonadamente, filas de personajes que parecen contemplar los ejercicios acrobáticos de unos volatineros, al son de un enorme tambor. A la derecha, bajo una gran cortina, cuyos motivos armonizan con el consabido paño colgado del parapeto (y con la alfombra sobre la que trabajan los acróbatas) vemos unos jinetes con gorros de piel y cartucheras sobre el pecho, que parecen cosacos. (Esta composición, aislada, está en el vestíbulo de acceso).

5.—*Segundo lienzo de pared entre ventanas*. Cortinas y tapiz haciendo «pendant» con los del cuadro anterior, tras los que aparece una llanura con palmerales, al borde del mar, y en primer término, un grupo de caballeros con sombrero de copa que miran una orquesta de negros, en un edículo abierto sobre el que otros negros hacen volatines. Cabría llamar a esta composición *América* o *Cuba* y es decorativa y alegre, aunque sin el tono arriesgado de las anteriores.

A estas composiciones habría que añadir un fragmento que se guarda en el Banco de España en Madrid y que representa un personaje colgando por las manos a otro personaje que se asoma por la parte alta del cuadro. Los altos gorros tronco-cónicos y el color y la técnica son semejantes a los lienzos de la decoración del salón Mdivani que acabamos de describir. El lienzo es de 97,5 por 49 cm. y probablemente es parte de una composición mayor, pero es difícil, por su aspecto muy fragmentario, decidir a qué decoración corresponde.

El conjunto de Barcelona es una de las obras de mayor interés de las colecciones del Banco de España, y salvo los cortes y añadidos de que fue objeto al instalarlo en la sucursal de Barcelona, se conserva bien y no sería muy difícil devolverlo a su primitivo aspecto.

Láms. CXIV, CXV, págs. 228, 229  
Cat. núm. 238, págs. 344, 345

Láms. CVIII, CX, CXVIII, págs. 222, 224, 232  
Cat. núm. 234, pág. 344

Láms. CIX, CXI, págs. 223, 225  
Cat. núm. 235, pág. 344

Láms. CXII, CXIII, pág. 226, 227  
Cat. núm. 236, págs. 344, 345

Láms. CXVI, CXVII, págs. 230, 231  
Cat. núm. 237, págs. 344, 345

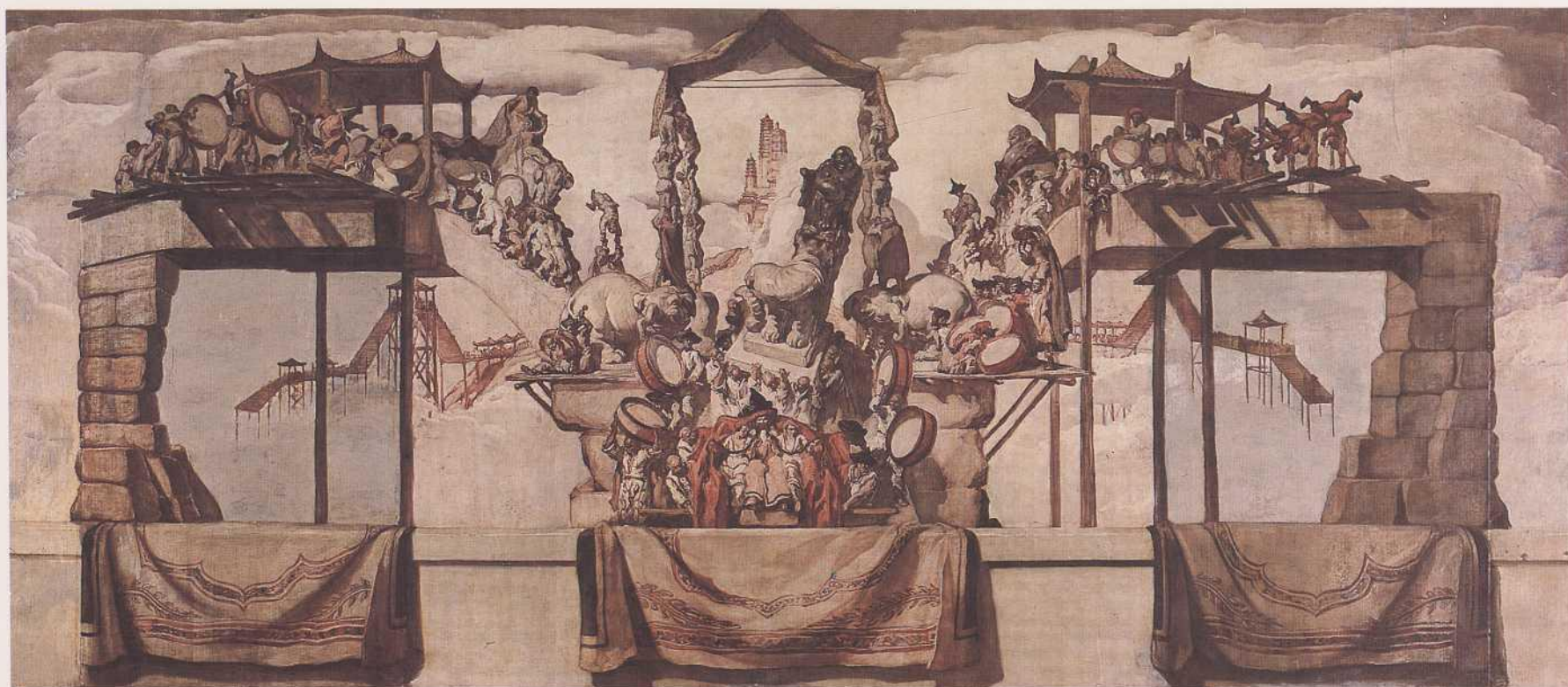
Cat. núm. 233, págs. 343, 344, 345





DECORACION DE JOSE MARIA SERT PARA EL PALACIO MDIVANI EN VENECIA





Lám. CVIII  
Cat. núm. 234, pág. 344





223

Lám. CIX  
Cat. núm. 235, pág. 344





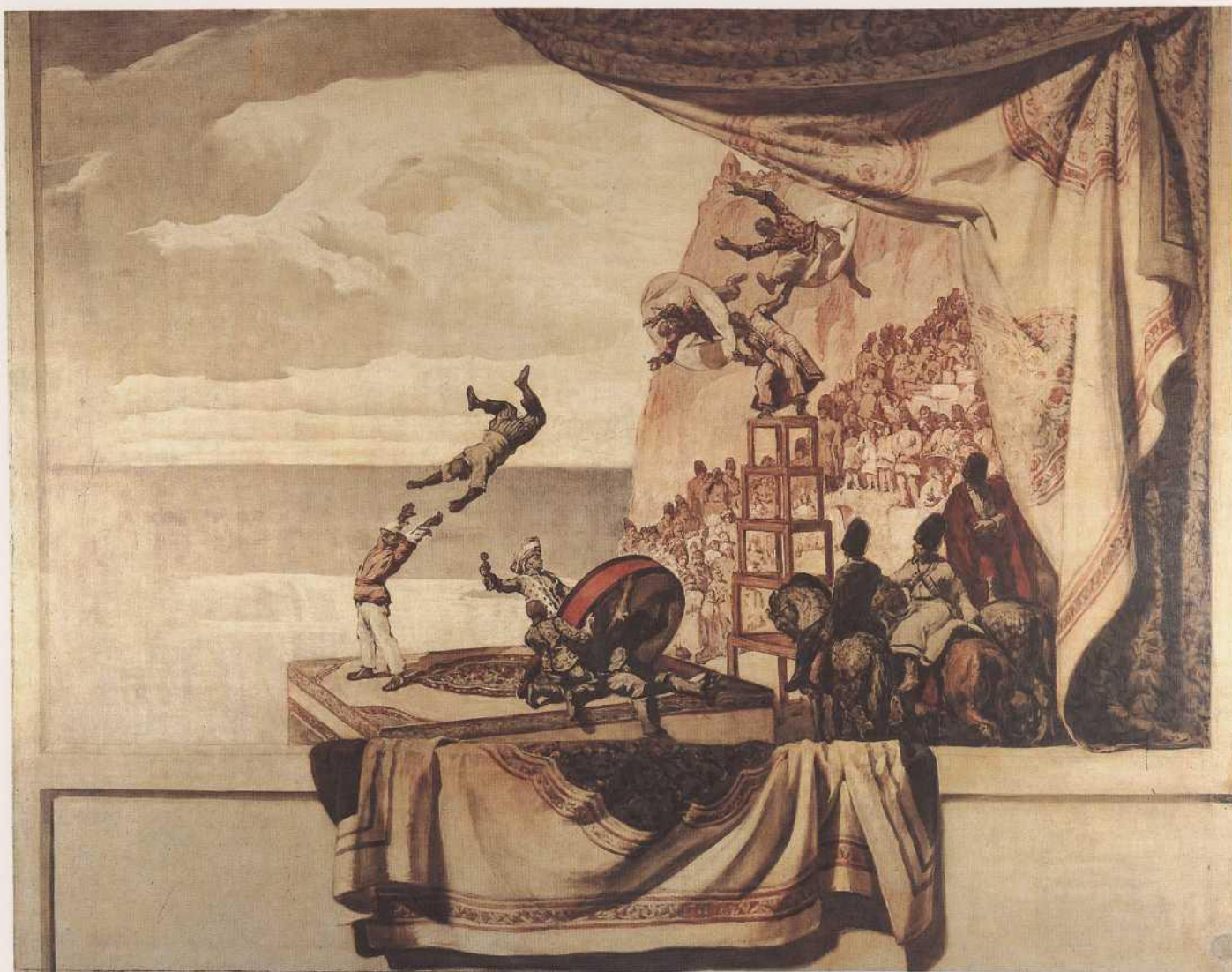
Lám. CX  
Cat. núm. 234, pág. 344





Lám. CXI  
Cat. núm. 235, pág. 344





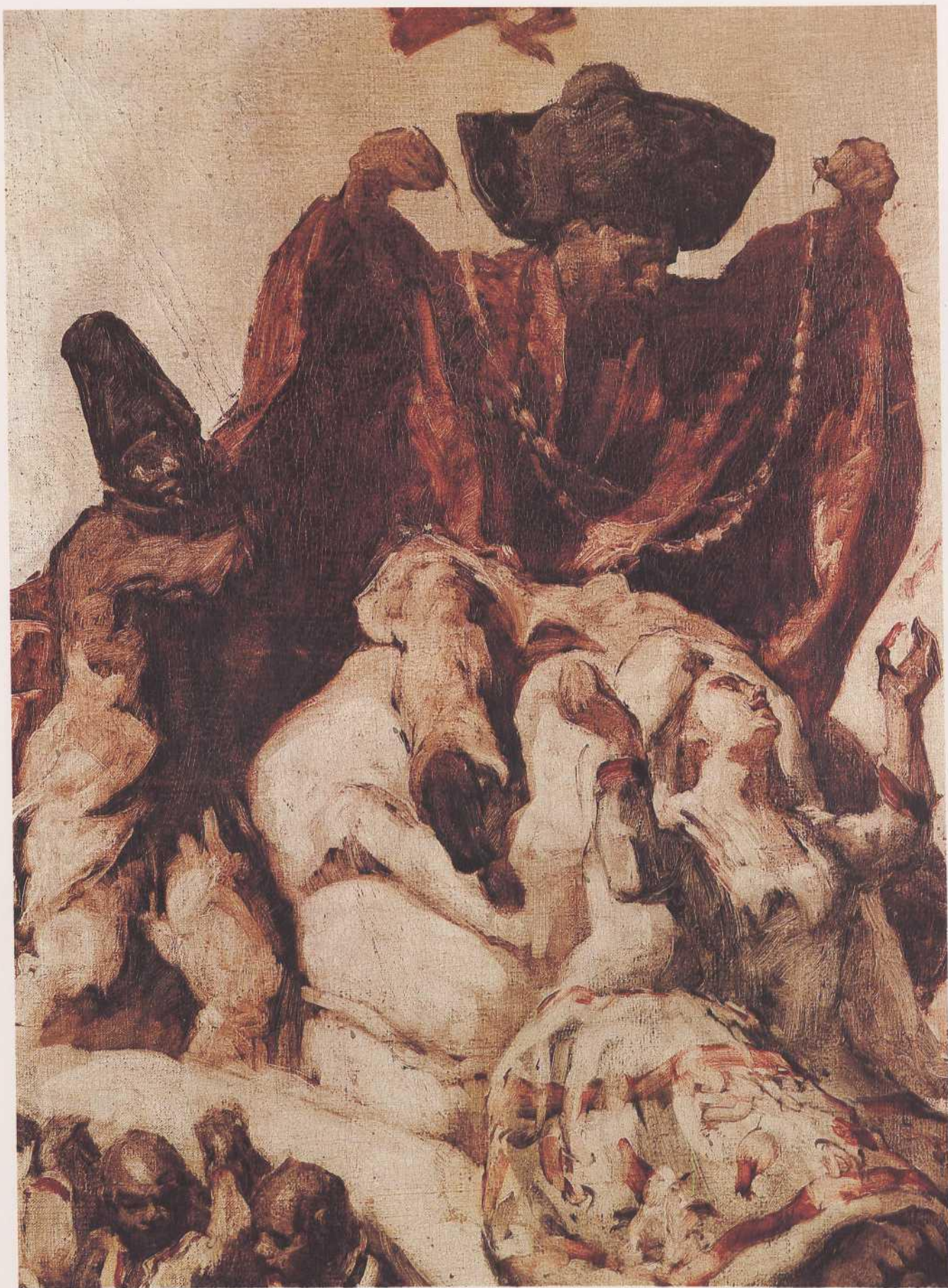
Lám. CXII  
Cat. núm. 236, págs. 344, 345





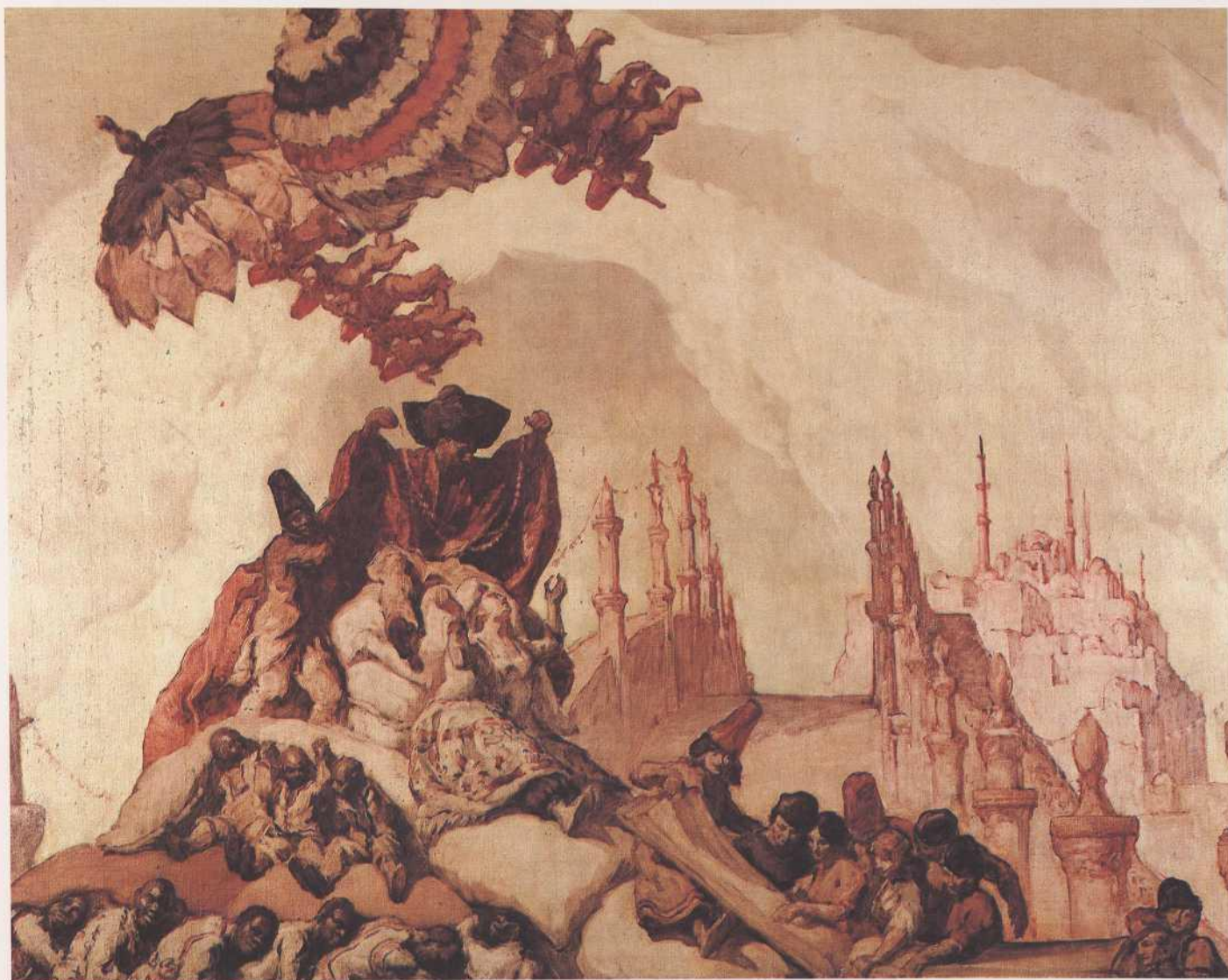
Lám. CXIII  
Cat. núm. 236, págs. 344, 345





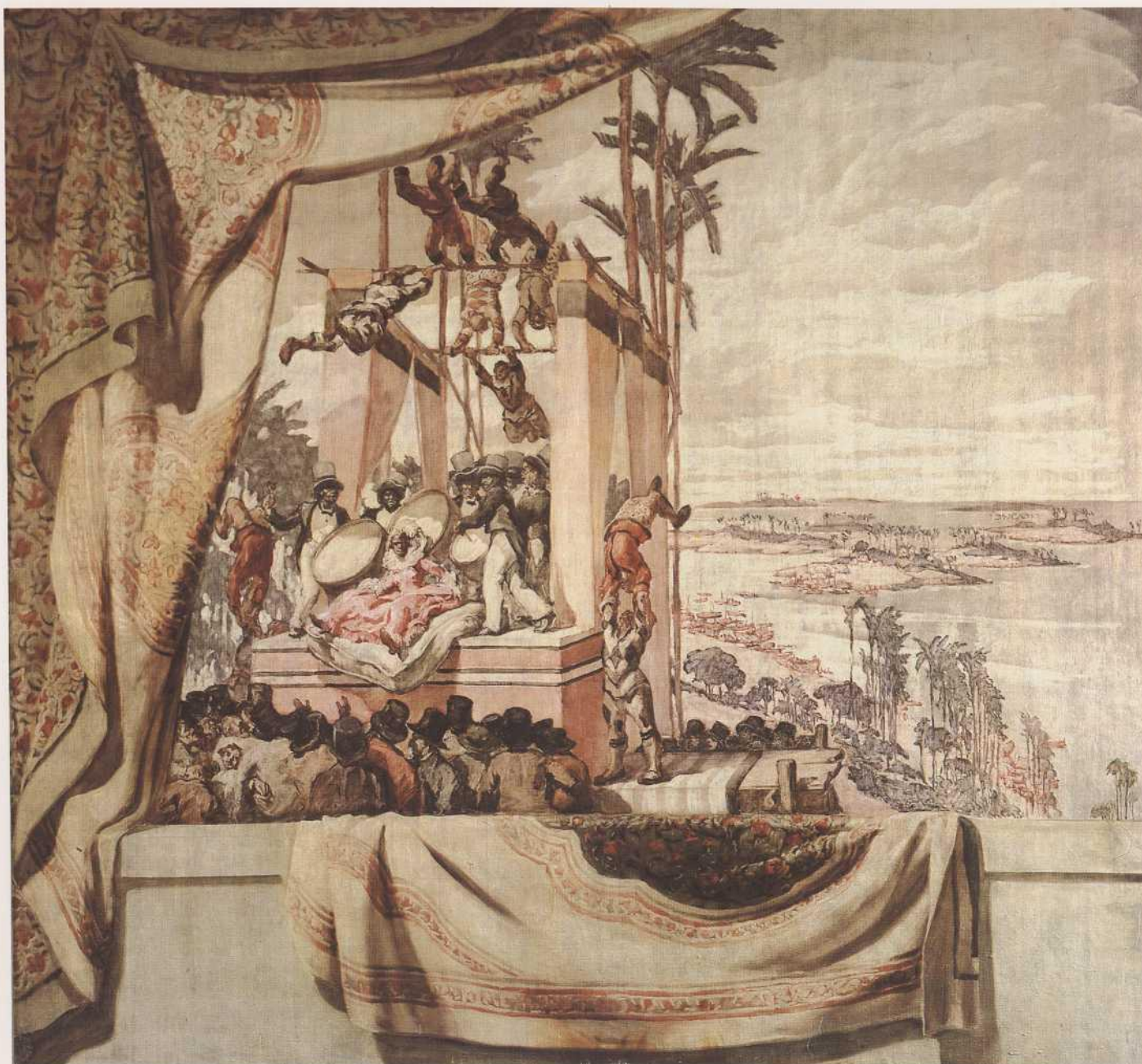
Lám. CXIV  
Cat. núm. 238, págs. 344, 345





Lám. CXV  
Cat. núm. 238, págs. 344, 345





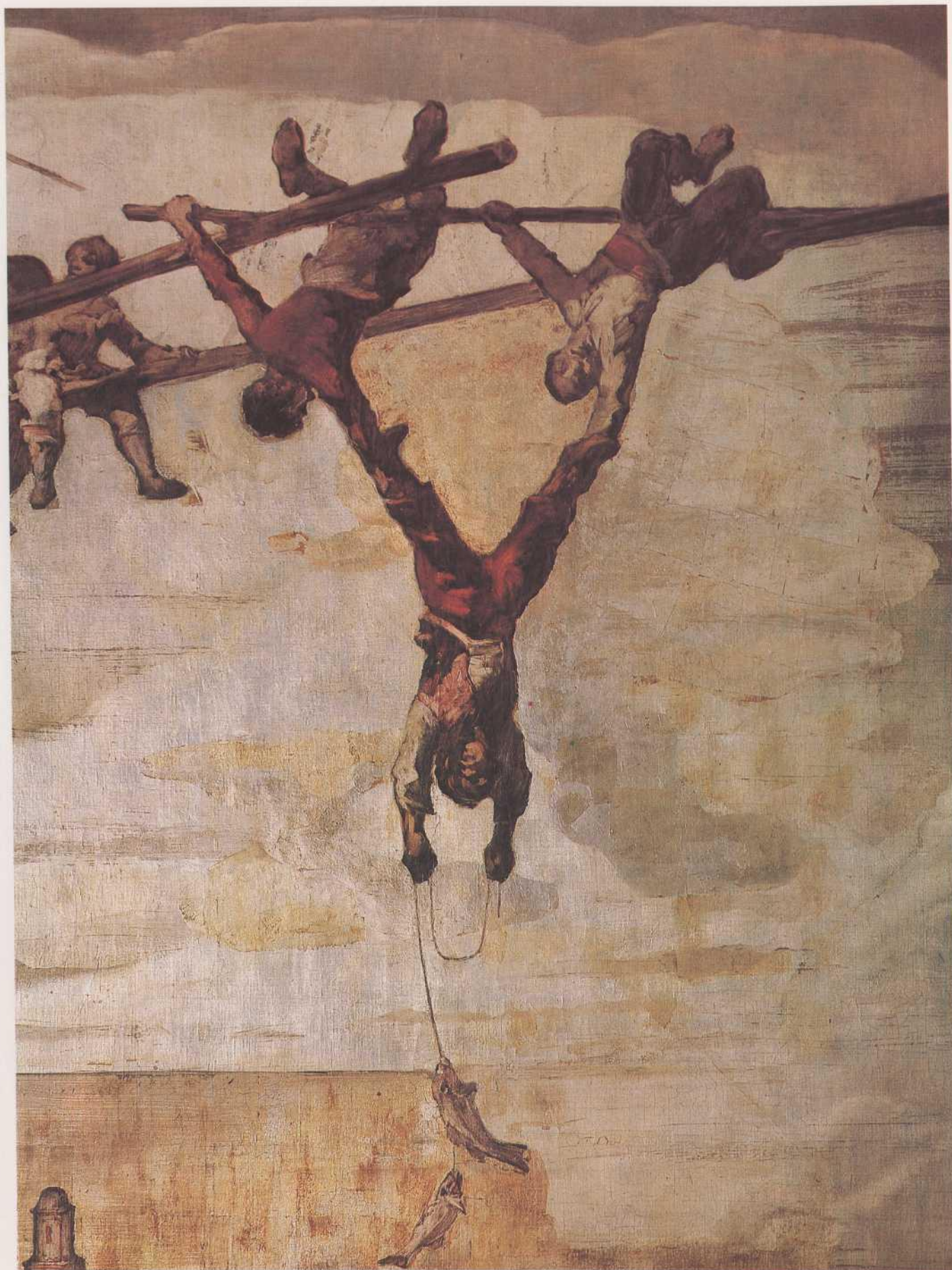
Lám. CXVI  
Cat. núm. 237, págs. 344, 345





Lám. CXVII  
Cat. núm. 237, págs. 344, 345





Lám. CXVIII  
Cat. núm. 234, pág. 344

## GOBERNADORES DEL BANCO DE ESPAÑA DESDE 1900 HASTA 1978





Lám. CXIX, pág. 241 - Cat. núm. 164, pág. 323

Lám. CXX, pág. 242 - Cat. núm. 259, pág. 354

Lám. CXXI, pág. 243 - Cat. núm. 249, págs. 349, 350

Lám. CXXII, pág. 243 - Cat. núm. 169, pág. 325

Lám. CXXIII, pág. 244 - Cat. núm. 165, pág. 324

Lám. CXXIV, pág. 245 - Cat. núm. 162, pág. 322

Lám. CXXV, pág. 246 - Cat. núm. 126, págs. 308, 309

Lám. CXXVI, pág. 246 - Cat. núm. 127, pág. 309

Sucedió a don Antonio María Fabié en 1900 *don Juan de la Concha*, que llegó también a Ministro. Salvador Martínez Cubells le pintó, en 1901, un buen retrato con uniforme y banda, suelto de técnica y penetrante de carácter. Este gran pintor valenciano (1845-1914), distinguido en el género histórico, autor de la *Batalla del Guadalete* y decorador en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, fue alumno de su padre, Francisco Martínez Yago y maestro de su hijo Enrique Martínez Cubells (1874-1947), rival de Sorolla en las escenas de pesca, de quien hay dos cuadros en la colección del Banco.

*Don Andrés Mellado*, periodista, político, diputado y alcalde de Madrid —lo que le ha valido figurar en el callejero de la capital— fue Gobernador del Banco en 1902, antes de pasar a ministro. Ricardo Villodas, laureado pintor de Historia (*La muerte de César*, 1876), pintó con gusto y finura la efigie de Mellado, sencillamente vestido con gabán que deja asomar la corbata, sujeta con una gruesa perla, y el cuello almidonado sobre el que se alza una cabeza muy madrileña, sanguínea y franca, con bigote de enhiestas guías y peinado de raya en medio; como decorado, una mesa con libros y una biblioteca. Este carácter suelto y algo intimista se pierde en el retrato del inmediato sucesor, *don Antonio García Alix*, que fue dos veces gobernador (de 1902 a 1903 y de 1908 a 1909), pintado con aire envarado y gran uniforme por Antonio de la Torre, un artista nada destacable. Le sigue *don José Sánchez Guerra*, dos veces gobernador (1903 y 1907-8), que desempeñó un papel preponderante en la política española en el reinado de Alfonso XIII. Por eso, su fisonomía ha aparecido frecuentemente en la fotografía y caricatura de su tiempo y nos resulta muy conocida cuando la encontramos aquí, fielmente retratada por el mallorquín Francisco Maura y Montaner; éste es el valor principal del cuadro, por lo demás convencional, fechado en 1905.

Salvador Martínez Cubells es nuevamente llamado a retratar a un gobernador: el zaragozano *don Tomás Castellano*, varias veces ministro, que aquí luce un uniforme profusamente bordado con unos a modo de ojos entre los entorchados de pecho y bocamangas dándole cierto aspecto surrealista: es el único atractivo del cuadro. Sucedió a don Tomás en 1904 *don Manuel Allendesalazar* que, finalizado su mandato en 1905, volvió a ser gobernador en 1919. Su retrato por uno de los miembros de la dinastía artística todavía poderosa, Ricardo de Madrazo, que lo fecha en 1906, es más vivo y simpático que los anteriores. El gobernador, que también fue ministro, vestido de uniforme constelado de medallas, pero cómodamente arrellenado en la butaca, nos mira francamente con aire simpático, mientras simula manejar unos papeles de la escribanía. El bordado «de ojos», de cuello y bocamangas no nos distrae de esa gallarda cabeza bien barbada y con arrogante mostacho enhiesto.

El más joven de los cuatro hermanos valencianos, Juan Antonio Benlliure, fecha, respectivamente, en 1909 y 1914 los retratos de los gobernadores *don Trinitario Ruiz* (1905-6) y *don Tirso Rodríguez* (Gobernador en 1910-11, 1917-19 y 1923), brillando por su ausencia el retrato de don Fernando Merino, Gobernador en otras dos ocasiones (1906-7 y 1909-10) pese a lo cual no parece haberse encargado su efigie. La de *don Trinitario Ruiz* es más paternal, menos arrogante que la de *don Tirso Rodríguez*, muy condecorado; pero en postura, sentados en sendas butacas, uniformes y fondos en penumbra, así como en la técnica pictórica,



discreta, son bastante parecidos. Son retratos dignos, pero con ellos Juan Antonio no hubiera podido acceder a la reputación de sus hermanos José y Mariano, pintor y escultor, respectivamente.

De aspecto casi fotográfico es el retrato de *don Eduardo Cobián*, de enérgica cabeza con pelo corto y fuerte bigote, vestido de calle con severa elegancia; está en pie ante una pared en la que se adivina un cuadro. El autor de esta efigie de quien gobernó el Banco entre 1911 y 1913 vuelve a ser el pintor balear Francisco Maura.

Más afable y como dispuesto a levantarse de su sillón para atendernos aparece *don Lorenzo Domínguez Pascual*, gobernador entre 1913 y 16 y nuevamente en 1917, y que el aragonés Mariano Oliver Aznar pintó en 1916. Es retrato detallado y objetivo, que no omite las tallas de la butaca ni los libros, tintero y cartera que forman, sobre la mesa, y ante el tapizado «imperio» de la pared, una bonita naturaleza muerta. Pero es más atractiva la imagen de *don Amós Salvador*, conocido hombre público y gobernador del Banco en 1916-17, pintada por el valenciano José Pinazo Martínez (hijo del célebre Pinazo Camarlench) en 1919. Este precoz artista, que conseguía medallas desde los dieciocho años, espíritu versátil y exigente, que cuatro años antes había pintado su cuadro más famoso, *Floreal*, decorativo y simbolista emblema de la región natal, ejecuta a los cuarenta este inusitado retrato, en técnica abocetada y tonos cálidos, con el gobernador sentado, por fin, tras de su mesa, cubierta de rico tapete, junto a una ventana cuyos cortinajes nos permiten ver la elegante fachada de Santa María la Redonda, la joya arquitectónica de Logroño, patria de don Amós. Con un libro entre cuyas hojas pone un dedo, como señal al interrumpir la lectura, más que un jefe administrativo, nos parece un sabio interlocutor que está esperando que hablemos.

Otro excelente retrato, en un estilo diferente, es el de *don Eduardo Sanz Escartín*, pintado por Luis Menéndez Pidal, hermano del erudito don Ramón, formado en Roma junto a Villegas y Pradilla, y autor de reputadas obras, en las que la pintura de historia se actualiza y se acerca a la intimidad (*Salus infirmorum*, 1899). Don Eduardo, que fue gobernador en 1919-21, aparece sentado, un poco de través, en un sillón frailer. Va vestido de calle, con levita y guantes, sin condecoraciones ni bandas, y su cabeza cana, vuelta hacia la derecha del espectador, lo ignora, sin desdén. Los volúmenes están muy bien conseguidos en esta sólida, sencilla y a la vez elegante composición. Se diría que, por lejos que pueda estar de esta pintura académica, el Cubismo le ha impuesto (como a todo) su clara simplicidad.

Muy interesante es, también, el retrato de *don José Maestre*, gobernador en 1921, obra del mismo pintor del retrato de Domínguez Pascual, el zufuriense Mariano Oliver. La misma impresión de laboriosidad, reflejada en los accesorios, el escritorio, los papeles, la carpeta, los anaqueles de libros, muy objetivamente representados; pero el sillón, de vaqueta, casi conventual, el traje más sencillito y la fisonomía sólida y de mirar franco y casi inquisitivo, diferencian ambas efigies y dan a esta última una solidez, por así decir, zurbaranesca.

Totalmente distinta es la efigie de *don Luis A. Sedó Guichard*, gobernador entre 1921 y 22, por Vicente Borrás Abella, valenciano formado en Barcelona y que, tras varios éxitos en temas históricos, se dedicó al retrato mundano, del cual es acabado ejemplo el del pintor Casas Abarca, en traje de montar y con un perro, de un estilo británico, que posee el Museo de Bellas Artes de Barcelona. El de Sedó es menos atrayente, pero no menos «gran mundo», con el modelo vestido de etiqueta, sin nada que revele su condición en el Banco, caballero elegante reposando ante un sedoso cortinaje y junto a unos libros olvidados en una mesita. El contraste de tonos tampoco es muy frecuente en esta galería de retratos oficiales.

Luis Menéndez Pidal reaparece, aún más acertado, en el retrato del gobernador siguiente, *don Salvador Bermúdez de Castro* (1922-23) que destaca entre los demás cuadros por su original composición y perspectiva, de arriba abajo, con el personaje en su mesa de trabajo, como reflexionando pluma en mano; también aquí los planos bien definidos dan a este cuadro un aire moderno. Sigue el retrato de *don Carlos Vergara* (1924-29) por José Llasera Díaz, más convencional, pero no exento de encanto por el ambiente que rodea al modelo, vestido de gran uniforme ante una consola con reloj y cuadro, como si se preparase a salir de casa.

El retrato de *don José Manuel Figueras* acusa en sus planos rectilíneos, casi escultóricos, la influencia cubista que en París recibió su autor, el ilustre Daniel Vázquez Díaz, que lo pintaría hacia 1929, fecha en la que el modelo fue gobernador. Entonado en grises y marrones, con una arquitectura simple de verticales y horizontales que sirve de adecuado marco al personaje, de chaqué, levemente apoyado en su mesa en la que los libros toman un valor desusado, casi abstracto, es este cuadro uno de los más interesantes de la época.

Lám. CXXVII, pág. 247 - Cat. núm. 170, pág. 325

Lám. CXXVIII, pág. 247 - Cat. núm. 187, pág. 331

Lám. CXXIX, pág. 248 - Cat. núm. 197, págs. 334, 335

Lám. CXXX, pág. 249 - Cat. núm. 174, págs. 326, 327

Lám. CXXXI, pág. 250 - Cat. núm. 188, pág. 332

Lám. CXXXII, pág. 250 - Cat. núm. 133, págs. 310, 311

Lám. CXXXIII, pág. 251 - Cat. núm. 173, pág. 326

Lám. CXXXIV, pág. 251 - Cat. núm. 158, pág. 320

Lám. CXXXV, pág. 252 - Cat. núm. 251, pág. 350



Lám. CXXXVI, pág. 253 - Cat. núm. 116, pág. 305

Lám. CXXXVII, pág. 254 - Cat. núm. 208, pág. 338

Lám. CXXXVIII, pág. 255 - Cat. núm. 180, pág. 329

Lám. CXXXIX, pág. 256 - Cat. núm. 146, pág. 315

Lám. CXL, pág. 256 - Cat. núm. 203, pág. 336

Lám. CXLI, pág. 257 - Cat. núm. 265, pág. 356

Lám. CXLII, pág. 258 - Cat. núm. 186, pág. 331

Lám. CXLIII, pág. 258 - Cat. núm. 240, pág. 346

Lám. CXLIV, pág. 259 - Cat. núm. 155, pág. 319

Lám. CXLV, pág. 260 - Cat. núm. 228, pág. 342

Lám. CXLVI, pág. 261 - Cat. núm. 160, pág. 321

Lám. CXLVII, pág. 261 - Cat. núm. 161, pág. 322

Muy característico de su autor, el reputado retratista Fernando Alvarez de Sotomayor, es la efígie de *don Juan Antonio Gamazo y Abarca* (gobernador en 1930), también de chaqué, sentado junto a una balaustrada tras la que asoma, sobre los árboles del paseo del Prado, el edificio del Banco de España, que acaba de recibir su ampliación, centrada en el chaflán del reloj. Tiene esa efígie el ceñido dibujo y la elegancia a la inglesa, algo convencional, que tantos éxitos deparó al pintor.

A *don Federico Carlos Bas* (1930-31) le retrató, al final de su mandato, Elías Salaverría, pintor guipuzcoano que había de morir en Madrid, veinte años después, restaurando la iglesia de San Francisco el Grande. Es uno de los cuadros más simples en su composición de esta serie; ello da un especial volumen al retratado, de pie, vestido de calle, ante una pared lisa sobre la que cae su sombra. Un par de libros en una mesa apenas adivinada son el obligado complemento. Al advenimiento de la Segunda República se afirma la tendencia entre los modelos de esta serie de retratos a prescindir de uniformes y bandas, pero no de una elegancia que cabría calificar de «liberal». Es la que demuestra en su traje *don Julio Carabias* (gobernador de 1931 a 33) en el bello y equilibrado retrato que le pintó Julio Moisés en 1934, en el que, sin descuidar el parecido y cierta majestuosa serenidad, cuida el artista de los valores de una composición muy acertada, de vigorosa plasticidad. Los papeles del escritorio, además de ser signo de la actividad del modelo, responden a los blancos de camisa y pañuelo y matizan lo claro del rostro y del chaleco.

El gobernador aragonés *don Mariano Marraco* quiso ser retratado por un pintor aragonés, y como él aficionado a los temas rurales: Juan José Gárate, el autor de la popular *Copla alusiva* del Museo de Zaragoza. Aunque vestido con traje «de corte» (americana y chaleco negros, pantalón gris rayado) el gobernador entre 1933-34 aparece sentado en un ribazo, en pleno campo, fijando en quien lo contempla su inquisitiva y franca mirada, de campesino ilustrado. En cambio su sucesor *don Alfredo Zavala* (1934-35) es un hombre de ciudad y de despacho, y como tal lo retrató Lucio Rivas, ante una librería de ciertas pretensiones, que guarda los tomos legislativos entre columnas jónicas y bajo triglifos dóricos.

Como es su costumbre, el célebre pintor Ignacio Zuloaga plantea al modelo, *don Alejandro Fernández de Araoz* (gobernador en 1935), en pleno paisaje y bajo un cielo aborrecido, pero en compañía de unos libros, al parecer sobre una mesa. El dibujo es tan fuerte como suele en el artista vasco y la técnica, en cambio, desusada: más que de una pintura, se trata de un gran dibujo al carbón, con realces de tiza, sobre un lienzo cuya imprimación rasca en ciertos lugares el artista, para que surja lo blanco de la tela. Pese a lo somero de esta técnica, el cuadro es uno de los más vigorosos.

Tras *Fernández de Araoz* volvió a ser gobernador del Banco (1935-36) su antecesor, *Zavala*, a quien sucedió Nicolau d'Olwer, de quien no existe retrato en esta serie. Queda así interrumpida por la guerra civil y se reanuda, una vez acabada, con *don Antonio Goicoechea* (gobernador de 1938 a 1950), que vuelve al gran uniforme con espadín, placa y banda en el retrato que el excelente pintor donostiarra Jesús Olasagasti le pinta en 1944. Hay que confesar que el artista no está aquí a la altura de otras obras suyas.

En 1951 fue gobernador *don Francisco de Cárdenas*, que vuelve a prescindir de uniformes y condecoraciones, ejemplo que van a seguir sus sucesores. Su efígie, por Bernardo Simonet, carece de todo símbolo de poder que no sea la butaca en que está sentado. Es obra académica y cuidada. La supera en valor pictórico el retrato del sucesor, el ministro *don Joaquín Benjumea*, sevillano que gobernó el Banco durante doce años (1951-63), sentado, en postura semejante, en la misma butaca. Pero el excelente pintor valenciano Genaro Lahuerta le ha dado más vida y naturalidad y, en especial, más savia pictórica y un colorido de mayor calor.

Los retratos siguientes, que cierran, de momento, esta serie, son los de los gobernadores *don Mariano Navarro Rubio* (1965-70) que Enrique Segura fechó en 1971; y *don Luis Coronel de Palma* (1970-76) y *don José María López de Letona* (1976-78) que Ricardo Macarrón ejecuta con esa soltura que le ha dado sus éxitos. Son los tres buenos ejemplares de un retrato oficial, que dejando de lado las novedades de la pintura en los últimos cincuenta años, trata de seguir hábilmente una tradición mundana, aunque sin evitar cierta pérdida de sinceridad. Pese a sus trajes civiles y a su aire natural y desenfadado, no hay duda de que esos personajes están posando. Eso se nota más en los empolvados y encasacados gobernadores del Banco de San Carlos, de los que Goya, al iniciar esta serie en el siglo XVIII, supo subrayar la humanidad.





GOBERNADORES DEL BANCO DE ESPAÑA DESDE 1900 HASTA 1978







Lám. CXIX  
Cat. núm. 164, pág. 323

SALVADOR MARTINEZ CUBELLS. *Juan de la Concha Castañeda* (Enero, 1900-Abril, 1901)





Lám. CXX  
Cat. núm. 259, pág. 354



Lám. CXXI  
Cat. núm. 249, págs. 349, 350

Lám. CXXII  
Cat. núm. 169, pág. 325

ANTONIO DE LA TORRE. *Antonio García Alix* (Diciembre, 1902-Julio, 1903/Septiembre, 1908-Octubre, 1909)  
FRANCISCO MAURA Y MONTANER. *José Sánchez Guerra* (Julio, 1903-Diciembre, 1903/Enero, 1907-Septiembre, 1908)





Lám. CXXIII  
Cat. núm. 165, pág. 324



245

Lám. CXXIV  
Cat. núm. 162, pág. 322

RICARDO DE MADRAZO. *Manuel Allendesalazar y Muñoz de Salazar* (Diciembre, 1904-Agosto, 1905/Abril, 1919-October, 1919)





Lám. CXXV  
Cat. núm. 126, págs. 308, 309

Lám. CXXVI  
Cat. núm. 127, pág. 309

JUAN ANTONIO BENLLIURE. *Trinitario Ruiz Cap Depón* (Agosto, 1905-Junio, 1906)

JUAN ANTONIO BENLLIURE. *Tirso Rodríguez y Sagasta* (Febrero, 1910-Abril, 1911/Noviembre, 1917-Abril, 1919/Enero, 1923-Septiembre, 1923)



Lám. CXXVII  
Cat. núm. 170, pág. 325

Lám. CXXVIII  
Cat. núm. 187, pág. 331

FRANCISCO MAURA Y MONTANER. *Eduardo Cobián y Roffiñac* (Abril, 1911-Noviembre, 1913)  
MARIANO OLIVER AZNAR. *Lorenzo Domínguez Pascual* (Noviembre, 1913-Enero, 1916/Junio, 1917-Noviembre, 1917)





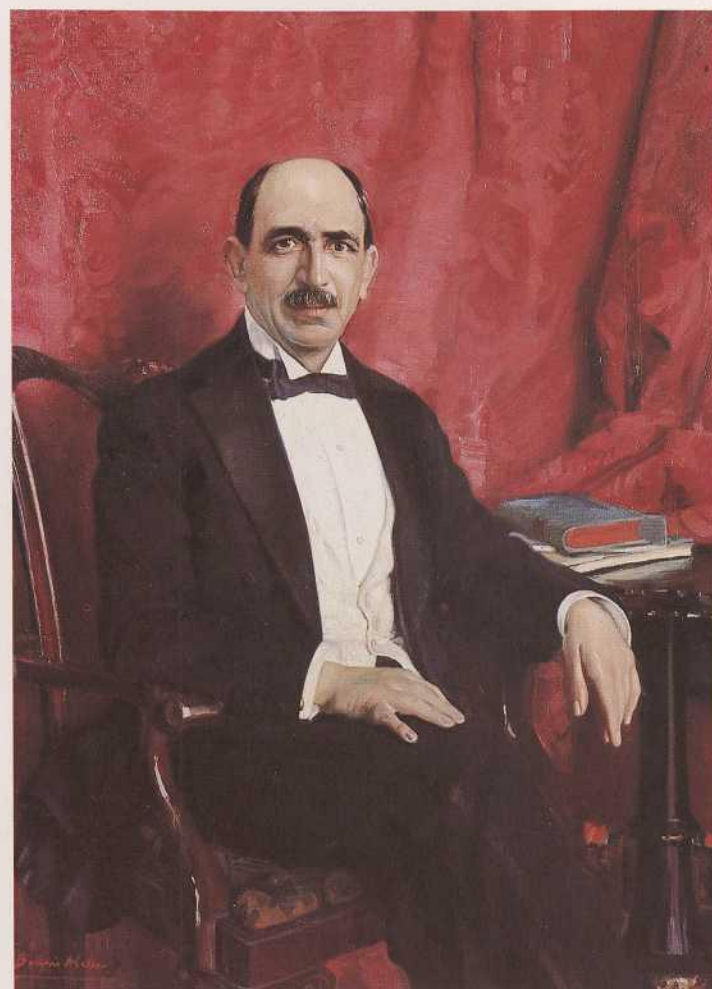
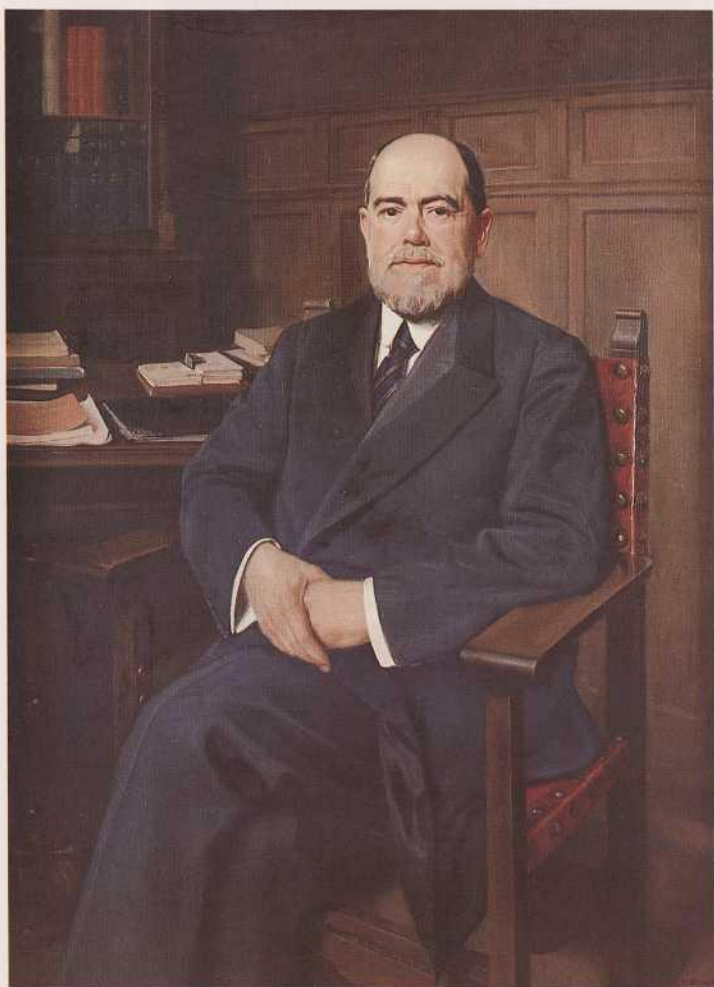
Lám. CXXIX  
Cat. núm. 197, págs. 334, 335



Lám. CXXX  
Cat. núm. 174, págs. 326, 327

LUIS MENENDEZ PIDAL. *Eduardo Sanz Escartín* (Octubre, 1919-Marzo, 1921)





Lám. CXXXI  
Cat. núm. 188, pág. 332

Lám. CXXXII  
Cat. núm. 133, págs. 310, 311

MARIANO OLIVER AZNAR. *José Maestre Pérez* (Marzo, 1921-Agosto, 1921)

VICENTE BORRAS ABELLA. *Luis A. Sedó Guichard* (Agosto, 1921-Marzo, 1922)



Lám. CXXXIII  
Cat. núm. 173, pág. 326



Lám. CXXXIV  
Cat. núm. 158, pág. 320

LUIS MENENDEZ PIDAL. *Salvador Bermúdez de Castro O'Lawlor, Marqués de Lema* (Marzo, 1922-Enero, 1923)

JOSE LLASERA DIAZ. *Carlos Vergara Cailleaux* (Febrero, 1924-October, 1929)





Lám. CXXXV  
Cat. núm. 251, pág. 350



Lám. CXXXVI  
Cat. núm. 116, pág. 305

FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR. *Juan Antonio Gamazo, Conde de Gamazo* (Febrero, 1930-Agosto, 1930)





Lám. CXXXVII  
Cat. núm. 208, pág. 338



Lám. CXXXVIII  
Cat. núm. 180, pág. 329

JULIO MOISES. *Julio Carabias Salcedo* (Abril, 1931-Septiembre, 1933)



256



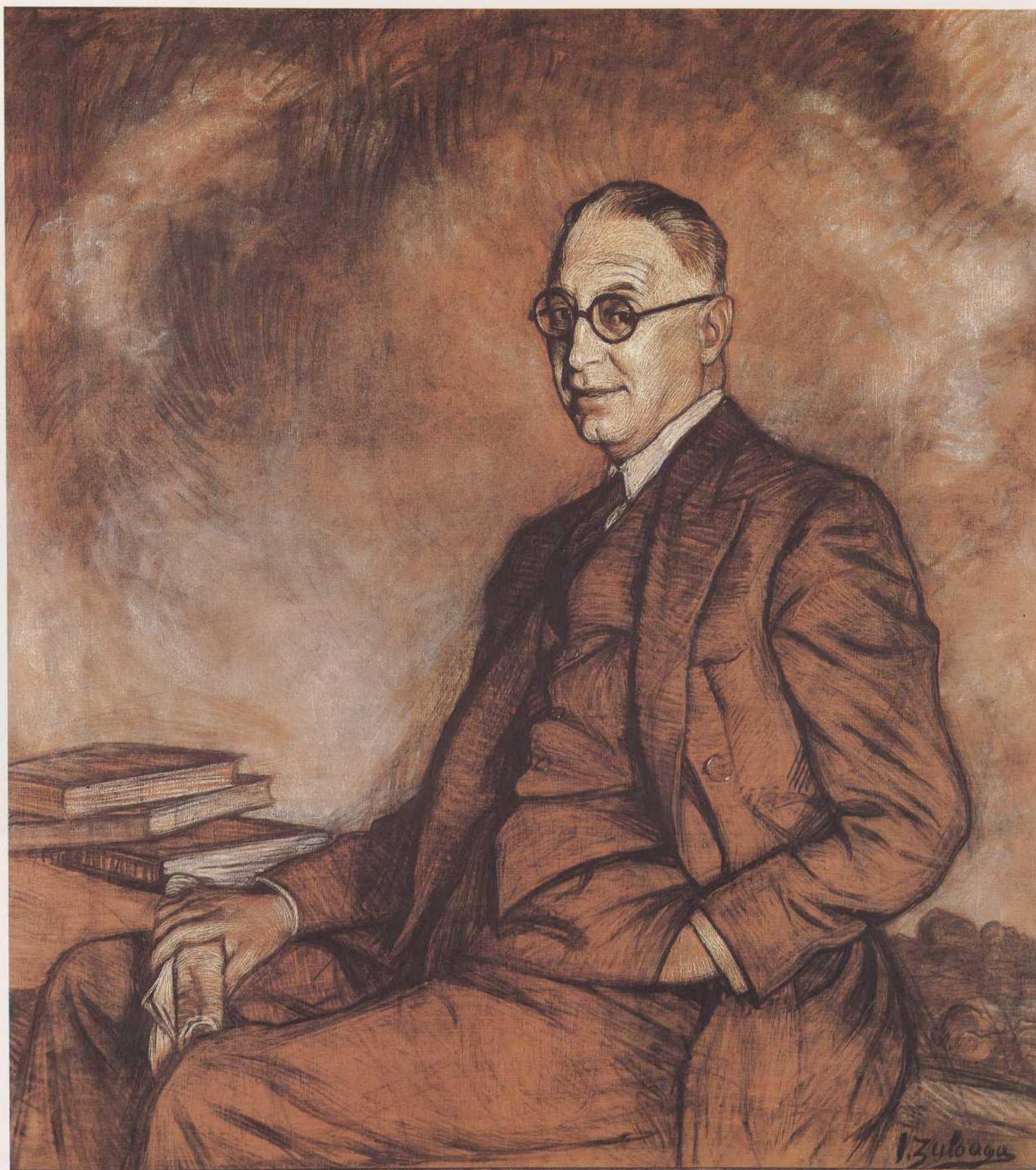
Lám. CXXXIX  
Cat. núm. 146, pág. 315

Lám. CXL  
Cat. núm. 203, pág. 336

JUAN JOSE GARATE. *Manuel Marraco Ramón* (Septiembre, 1933-Marzo, 1934)

LUCIO RIVAS. *Alfredo de Zavala y Lafora* (Marzo, 1934-Abril, 1935/Mayo, 1935-Febrero, 1936)





Lám. CXLI  
Cat. núm. 265, pág. 356

IGNACIO ZULOAGA. *Alejandro Fernández de Araoz* (Abril, 1935-Mayo, 1935)





Lám. CXLII  
Cat. núm. 186, pág. 331

Lám. CXLIII  
Cat. núm. 240, pág. 346

JESUS OLASAGASTI. *Antonio Goicoechea Cosculluela* (Abril, 1938-Agosto, 1950)

BERNARDO SIMONET. *Francisco de Cárdenas y de la Torre* (Agosto, 1950-Septiembre, 1951)



Lám. CXLIV  
Cat. núm. 155, pág. 319

GENARO LAHUERTA. *Joaquín Benjumea y Burín, Conde de Benjumea* (Septiembre, 1951-Diciembre, 1963)



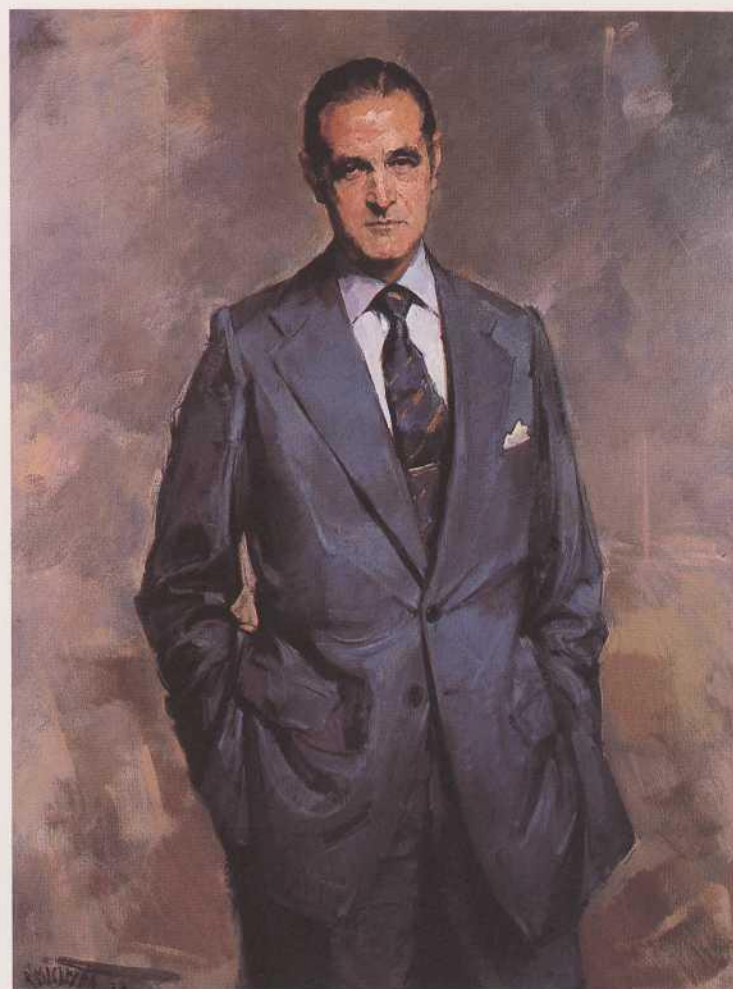
260



Lám. CXLV  
Cat. núm. 228, pág. 342



Lám. CXLVI  
Cat. núm. 160, pág. 321



Lám. CXLVII  
Cat. núm. 161, pág. 322

RICARDO MACARRON. *Luis Coronel de Palma, Marqués de Tejada* (Julio, 1970-Agosto, 1976)

RICARDO MACARRON. *José María López de Letona* (Agosto, 1976-Marzo, 1978)





## PAISAJES Y OTROS TEMAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ECONÓMICAS Y SOCIALES

1960

1961

Se incluyen aquí una serie de cuadros de artistas catalanes: Togores, Humbert, Prim, Gabino Rey, Pruna y Grau-Sala, en su mayor parte conservados en la sucursal barcelonesa del Banco de España, en unión de los Sert a que nos referimos aparte; y otros cuadros de sendos pintores de otras regiones españolas: Cossío, Del Olmo, Bueno y Beulas. En torno a dos obras de Benjamín Palencia se agrupa el paisaje castellano, cultivado por Martínez Novillo, Caneja, Arias, Redondela y Amalia Avia, con los no castellanos García Ochoa, Vaquero Palacios, Francisco Lozano y Menchu Gal.

Los cuadros catalanes fueron adquiridos, en unión de algunos ya reseñados, en abril de 1975. Salvo el de Togores, que es de gran interés, son obras agradables, bien ejecutadas, pero de interés nada más que relativo y poco inmersas en las tendencias de la vanguardia de mediados de siglo, que en la misma Barcelona asombraban, por ejemplo, con las audacias post-realistas del grupo «Dau al Set». Destaca, como decimos, la magnífica figura reclinada de José de Togores (Sardañola, 1893-Barcelona, 1970), que, por las etiquetas que lleva al dorso demuestra que fue expuesta en la galería Simón de París, así como en la Biosca en Madrid y en la Parés de Barcelona. Esta *Figura en azul* (en realidad un busto) ofrece la serena y jugosa plasticidad y la clásica sencillez de factura que han dado merecida fama a su autor.

También es vigorosa, bella de materia y de ejecución, la *Figura vestida de rosa* de Manuel Humbert (Barcelona, 1890-1975), pintor de muy buena calidad, aunque en ocasiones (como ésta) de temas sin imaginación. Se trata de una «academia», que puede estar pintada en la década de los cincuenta y lleva un sello de 1960 de la sala Parés de Barcelona.

Decorativa y agradable es la *Figura en un interior*, reflejada en un espejo, pintada por el barcelonés José María Prim (1907-1973). Pedro Pruna, nacido en Barcelona en 1904 y muy relacionado con el París de los «montparnós» y de los espectáculos, es autor de un *Aperitivo en el jardín* de reminiscencias exóticas, con cierto aire de «ballet». Precisamente en París pintó y firmó, en 1975, Emilio Grau Sala, que vivió largos años en la capital francesa, donde llegó a ser famoso, tanto con sus pinturas como ilustrando ediciones para bibliófilos, en general en un ambiente fin de siglo, en el que se inscribe su cuadro *Figuras a la mesa*.

En el Banco de España, sede central, se encuentra una bella *Naturaleza muerta con as de trébol*, obra muy característica del gran pintor de origen montañés Francisco Gutiérrez Cossío (más conocido en el mundo del arte como Pancho Cossío), nacido en Cuba (Pinar del Río) en 1889 y muerto en Alicante en 1970. Ha sido este artista uno de los mejores de su generación y, tras hacerse famoso en París, regresó a España, ejecutando admirables bodegones de una composición libre, casi fantástica, en la que los objetos usuales aparecen, transfigurados por una materia pictórica de extraordinaria belleza, a base de transparencias a espátula, como cabe apreciar en este cuadro de 1955. No alejado de ese concepto está el *Bodegón con caja de puros* de Gregorio del Olmo.

El cordobés Pedro Bueno (Villa del Río, 1910) es un ejemplo de apego a una tradición, bien entendida y muy sentida, de pintura española, apreciable en sus retratos y composiciones, con cierto tono ochocentista. Este *Florero con porcelanas* es un cuadro, en apariencia sin pretensiones, pero bonito y jugoso, con una materia rica y sencilla a la vez.

Lám. CXLVIII, pág. 271 - Cat. núm. 248, pág. 349

Cat. núm. 152, pág. 318

Cat. núm. 198, pág. 335

Lám. CLXIII, pág. 289 - Cat. núm. 199, pág. 335

Cat. núm. 148, pág. 316

Lám. CLII, pág. 275 - Cat. núm. 140, pág. 313

Lám. CLI, pág. 274 - Cat. núm. 189, pág. 332

Cat. núm. 134, pág. 311



Por la misma época se adquirieron tres obras de José Bardasano, pintor hábil, como el anterior, experto como él en sacar partido de un blanco en un interior penumbroso; el mejor de ellos es la *Maternidad* que, por su ambientación y detalles, parece evocar los interiores holandeses del siglo XVII, pero con una pincelada suelta, a la manera de los luministas españoles del final del XIX.

La sevillana Carmen Laffón, nacida en 1934, tiene aquí una bella pintura en la que alternan el bodegón del primer plano, con una vista, al fondo, de los tejados de su ciudad natal. Es un cuadro contenidamente lírico, tratado con esa figuración de ambiente intimista en la que la luz se tamiza melancólicamente entre los objetos cotidianos tan queridos por la artista. Pintado en 1962 y titulado *Sevilla*, ha sido adquirido en 1982; representa, dignamente, en esta colección, a la pintora que, como en otro tiempo hicieran los Pintores de Cámara, hace ahora unos retratos de los Reyes, por encargo del Banco, con destino a la presidencia del Salón del Consejo Ejecutivo.

Dentro de la tentativa de restauración del arte religioso, llevada a cabo por numerosos artistas españoles tras la guerra civil, debe situarse este *Bautismo de Cristo* de José María de Labra, que figuró en la III Bienal Hispano-Americana de Arte, celebrada en Barcelona en 1955. Es un óleo sobre tablex, con pretensiones de mural pese a su tamaño no excesivo (1,85 por 1,05 m.), sumergido en la estela italiana que las circunstancias imponían. Su interés reside principalmente en su tipología y en ser de los escasos cuadros sacros del siglo XX en esta colección.

En la tradición de un muralismo vasco que arranca de Arteta, Tellaeché y Maeztu cabe citar a Enrique Albizu, cuya *Familia del mar*, es un buen ejemplo de este otro tipo de tradición, renovada con cierta búsqueda post-cubista de planos y ángulos, que puede recordar a Vázquez Díaz.

José Beulas, nacido en Cataluña, ha pintado numerosos paisajes fuera de su tierra, ya en Huesca, donde ha vivido varios años, o en otros lugares de la Península. Acaso por ello su gama, en ocres dorados y rosados, pardos y grises, sepías y sienas, y su temática, que prefiere los montes áridos a los valles o llanuras fértiles, se aparta bastante de lo típico del paisajismo catalán. Hay aquí cuatro óleos suyos: una *Vista de Toledo* en la que el caserío de la imperial ciudad está tratado con una mezcla de infinitas facetas; un paisaje de llanura en tierras de secano, probablemente aragonesas y, de la misma región, un amplio paisaje nevado, *Por el camino de Loarre*. El cuarto paisaje, muy empastado de tonos oscuros, es de *Los Monegros*.

La figura más importante del paisaje castellano ha sido Benjamín Palencia (Barrax, Albacete, 1903-Madrid, 1979), además de una de las más reveladoras de un ansia de libertad vanguardista que fue centro de animación de la pintura española en momentos de depresión. Fue el fundador, con el escultor toledano Alberto Sánchez, de la llamada «Escuela de Vallecas», que tomó su nombre del suburbio madrileño en el que buscaban una autenticidad que echaban en falta en el arte español de la posguerra. Vemos en esta colección tres paisajes autógrafos suyos, fechados en 1974 1967 y 1972, que responden a su última manera, muy sintetizada, de color agresivo y gruesa materia, extendida a pincel o espátula cuyos títulos son: *Atardecer en Castilla*, *Paisaje* y *Poniente*.

Relacionados con ese movimiento hay aquí sendos paisajes de Francisco Arias (*Pueblo en la lejanía*), Cirilo Martínez Novillo (*Paisaje de Tormenta*) y Agustín Redondela, más independiente (*Paisaje con personajes y caballerías*), muy característico de sus estilos respectivos, dentro de gamas sobrias y formas escuetas que responden a la austeridad grandiosa del centro de la Península.

Mención aparte, por su estilo personal, cercano a la abstracción, y por las gamas que usa, delicadísimas en su sobriedad, merece el palentino Juan Manuel Díaz Caneja, el mejor representado por sus tres magistrales *paisajes* castellanos.

Dentro de este grupo podemos incluir algunos artistas no oriundos de Castilla, pero que se han sentido atraídos por la soberbia severidad de sus altiplanicies y vaguadas. Por ejemplo, Luis García Ochoa, nacido en San Sebastián en 1920, pero que suele incluirse en la «Escuela de Madrid» tanto por sus temas como por su «fauvisme» ibérico, bastante expresionista, del que el *Paisaje* aquí presente no es la más típica muestra, o la irunesa Menchu Gal Orendain, hace ya años afincada en Madrid, y cuya *Plaza de pueblo* lo mismo puede ser, en su urbanismo un tanto presuntuoso, un lugar de veraneo de cualquier serranía.

Y ¿de dónde serán esas inmensas llanadas del asturiano Joaquín Vaquero Palacios, con

Cat. núms. 121, 122, 123, pág. 307

Lám. CLXII, pág. 285 - Cat. núm. 154, pág. 319

Cat. núm. 153, pág. 318

Cat. núm. 115, pág. 305

Cat. núm. 131, pág. 310

Cat. núm. 128, pág. 309

Cat. núm. 130, pág. 310

Lám. CLIII, pág. 276 - Cat. núm. 129, pág. 309

Láms. CLV, CLVI, págs. 278, 279

Cat. núms. 191, 192, 193, pág. 333

Lám. CLXI, pág. 284 - Cat. núm. 119, pág. 306

Cat. núm. 168, págs. 324, 325

Cat. núm. 201, pág. 336

Láms. CLIX, CLX, págs. 282, 283

Cat. núms. 142, 143, 144, págs. 314, 315

Lám. CLXV, pág. 288 - Cat. núm. 147, pág. 316

Cat. núm. 145, pág. 315



Lám. CLVII, pág. 280 - Cat. núm. 250, pág. 350

Lám. CLXIV, pág. 287 - Cat. núm. 120, págs. 306, 307

Cat. núm. 156, pág. 320

Lám. CLXVI, pág. 289 - Cat. núm. 157, pág. 320

Cat. núm. 202, pág. 336

Lám. CLXVII, pág. 290 - Cat. núm. 132, pág. 310

Cat. núm. 261, pág. 355

Lám. CLXXIII, pág. 296 - Cat. núm. 190, pág. 332

Lám. CLXIX, pág. 292 - Cat. núm. 151, pág. 317

Lám. CLXVIII, pág. 291 - Cat. núm. 178, pág. 328

Lám. CLXX, pág. 293 - Cat. núm. 262, pág. 355

Cat. núm. 159, pág. 321

una magistral sencillez de muralista? Su *Paisaje* es característico de ese estilo despojado y rectilíneo, de materia suelta y pesada al mismo tiempo.

Un caso particular, de un paisajismo sui-generis, que se complace en los aspectos modestamente entrañables de los barrios de Madrid, es el de Amalia Avia, nacida en Santa Cruz de la Zarza (Toledo) y representada en la colección del Banco de España por una *Puerta del Retiro* de desusada solemnidad, aunque ejecutada con ese íntimo afecto que la pintora derrama en los temas más desabridos.

La incandescente luminosidad del paisaje levantino está representada adecuadamente por dos cuadros de Francisco Lozano: *Paisaje de Valencia* y *Tierras de Bétera*, fechados, respectivamente, en 1973 y 74. El mar no se ve, pero lo sentimos cerca, en esas tierras arenosas, dunas casi, en las que se agarran con fuerza los matorrales secos y multicolores, expresados con una técnica esquemática y suelta.

Gabino Rey (que firma Gabino) pintó en el verano de 1974 un *paisaje* de tierra adentro, aunque no lejos del mar, en San Llorens de Llagostera, bastante fresco y suelto de pincel, en el que predominan los verdes.

#### CUADROS DE LAS ÚLTIMAS GENERACIONES

Se advierte en las últimas adquisiciones del Banco de España como un deseo de apartarse del academicismo que domina en sus colecciones de pintura del siglo XX y de abrirse a expresiones menos convencionales. Ya en las numerosas adquisiciones de 1975 se han citado obras de Caneja, Togores, Viñes, etc., autores consagrados pero todavía con cierto tono «vanguardista» y anticonvencional. Entre ellos figura Blardony, joven pintor neo-romántico, autor de extrañas figuras de muchachas fantasmagóricas con un penetrante hechizo digno de las novelas de Lewis Carrol, como esta *Niña ante una mesa*, fechada en 1974. También relacionado con el surrealismo, y con cierto realismo crítico de alcance social, está el lienzo titulado *Nocturno*, obra del madrileño Antonio Zarco, nacido en 1930, adquirida por el Banco en 1977. Hay también una vista de una playa, con un primer plano de sillas y mesas, obras de Joaquín Pacheco, buena muestra del estilo característico de este pintor que cultiva desde hace ya años una forma peculiar del Pop reflejando un mundo personal propio, de rico contenido simbólico.

La pintura abstracta no ha tenido representación alguna en estas colecciones hasta 1979, en que se adquieren sendas obras de dos pintores conocidos en el campo no figurativo. Aunque acaso sea mucho decir del valenciano José Hernández Mompó (1927) a quien he calificado de «costumbrista abstracto»: es una consecuencia imprevista de los Sorolla y Martínez Cubells de comienzos de siglo. Pero el tema levantino de la gente de mar ha dejado, tan sólo, en este lienzo de *Gente en la playa* de 1975, como un resplandor, un remolino de líneas y puntos coloreados, algo así como un eco cromático. Son también abstractas, por último, las obras de Joaquín Michavila, Fernando Zóbel, Guillermo Lledó, Gerardo Delgado, Jordi Teixidor, Darío Villalba, Santiago Serrano, Alberto Solsona y Miguel Angel Campano, añadidas a la colección en los tres últimos años, aunque del último, artista complejo que no se detiene en una tendencia concreta, hay también obras próximas a la transvanguardia.

El óleo titulado *Símil*, del levantino Joaquín Michavila, dista considerablemente de sus composiciones más características de hace algunos años. En este caso no hay planos de composición uniforme, cálidamente modulados y con elementales compartimentaciones lineales, sino que es un óleo de ricos empastes grises y rosados. Una pintura de gran formato del recientemente desaparecido Fernando Zóbel, fue adquirida aproximadamente hace dos años. Pertenece a la serie de las *Orillas*, una de las últimas de su producción. Es obra exquisita, tratada con el característico juego de veladuras tan querido a Zóbel, pero llegando, en este caso, a niveles máximos de simplificación en el plano vacío, donde apenas unas pequeñas manchas y algunas líneas, componen un tema de nostalgias paisajísticas y el buen gusto del autor queda evidenciado.

Guillermo Lledó ha pasado en pocos años de cultivar una figuración próxima al Pop a recoger algunas visiones, también de la realidad, pero con tanta aproximación que el resultado llega a ser abstracto, como ocurre en el *Tríptico* de la colección del Banco. Es pintura



sobria y de buena técnica en la que hay manchas herrumbrosas y líneas que parecen ser resultado de oxidaciones como las que pueden surgir en una superficie metálica expuesta a la intemperie. Diferente es la concepción plástica de Jordi Teixidor, autor del *Dibujo* de formato grande y ricamente coloreado, donde el gesto no llega a resultar agresivo. Dos dibujos de Santiago Serrano, del año 1982, próximos en apariencia al anterior, muestran sin embargo, una concepción distinta de la pintura que ambos jóvenes autores cultivan. Gerardo Delgado, que ocupa casi un puesto de cabeza de fila en las nuevas generaciones pictóricas, tiene aquí el díptico *Curro Romero*, pintado al acrílico sobre tela, pieza característica de su arte depurado, basado en la armonía de un par de colores y en la vibración ligera del pincel.

Con un tratamiento personal de la materia, en este caso la tinta litográfica sobre papel, Santiago Serrano consigue unas composiciones equilibradamente acordes en los dos *Dibujos* que aquí le representan. Es artista buen conocedor de técnicas y procedimientos, sobrio y reflexivo en la expresión abstracta que, infatigablemente, cultiva desde hace más de veinte años. Más joven, Alberto Solsona, tiene aquí un cuadro del año 1980 con bello colorido y esquema compositivo eficaz dentro de esa tradición heredada, en parte, del Expresionismo Abstracto americano. Es este óleo, *Sin título*, el del pintor más joven de los que tienen obras en el Banco.

El cuadro *Blanco I* estuvo expuesto en la exposición antológica de su autor, Darío Villalba, en la sala Pablo Picasso de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura en el año 1983, es por ello obra de su última producción, lejana ya a las figuras encapsuladas de hace unos años. Es un collage de gran formato en tonos grises, rosas y blancos, atormentado aunque, en este caso, con acentos de lirismo.

Soledad Sevilla, asistente en un tiempo a los cursos del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, juega con el espacio ilusorio y los entramados lineales reticulares en estas *Meninas*, donde el color se insinúa a través de la trama en la que unos trazos, más reforzados, dan pie a glosar el espacio velazqueño. Es un cuadro sereno, de equilibrio extraño, que alcanza mayor significado al ser visto junto a los restantes de la misma serie.

Para terminar estos breves y apresurados apuntes a la pintura última de la colección del Banco de España, quedan por reseñar cuatro obras de uno de los pintores jóvenes que mayores éxitos cosecha: Miguel Angel Campano. Con un portentoso sentido del color, sus primeras pinturas están en la órbita de cierto purismo neoplástico en las que produjo sobrias y medidas composiciones delicadamente coloreadas; pasa después por unos años abstractos de explosión colorista, retornando últimamente a una figuración próxima a la transvanguardia en la que, el estudio de la pintura francesa, en especial de Poussin, Delacroix y Manet, le han dejado profundas huellas. Los dos *Collages*, el azul y el bermejo, son ejemplos de su anterior proximidad al grupo de Cuenca, mientras que el *Concierto campestre* y el tríptico *El naufragio*, este último del año 1984, representan la producción más reciente, en la que los motivos de algunos grandes maestros franceses son glosados con buenos resultados.

Cat. núm. 247, pág. 349

Lám. CLXXIV, pág. 297 - Cat. núm. 141, pág. 314

Lám. CLXXI, pág. 294 - Cat. núms. 231, 232, pág. 343

Lám. CLXXVI, pág. 299 - Cat. núm. 241, pág. 346

Lám. CLXXV, pág. 298 - Cat. núm. 256, págs. 352, 353

Cat. núm. 239, pág. 345

Lám. CLXXII, pág. 295 - Cat. núms. 135, 136, pág. 311

Cat. núm. 137, pág. 312

Láms. CLXXVII, CLXXVIII, CLXXIX, págs. 300, 301

Cat. núm. 138, pág. 312

PAISAJES Y OTROS TEMAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX







Lám. CXLVIII  
Cat. núm. 248, pág. 349





Lám. CXLIX  
Cat. núm. 246, pág. 348



Lám. CL  
Cat. núm. 253, pág. 351



274



Lám. CLI  
Cat. núm. 189, pág. 332





Lám. CLII  
Cat. núm. 140, pág. 313

FRANCISCO GUTIERREZ COSSIO. *Naturaleza muerta con as de trébol*



276



Lám. CLIII  
Cat. núm. 129, pág. 309

JOSE BEULAS RECASENS. *Los Monegros*

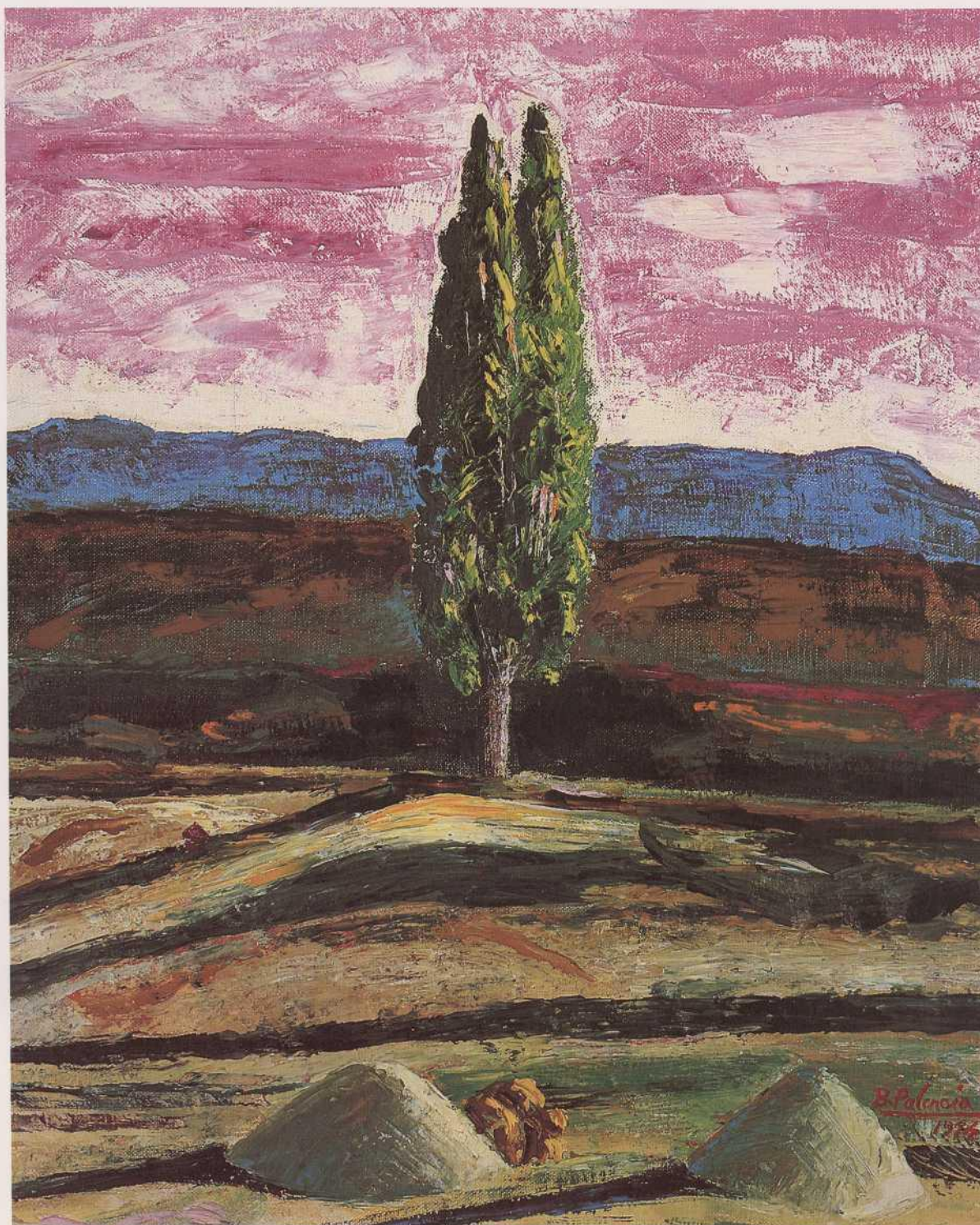




Lám. CLIV  
Cat. núm. 252, pág. 351



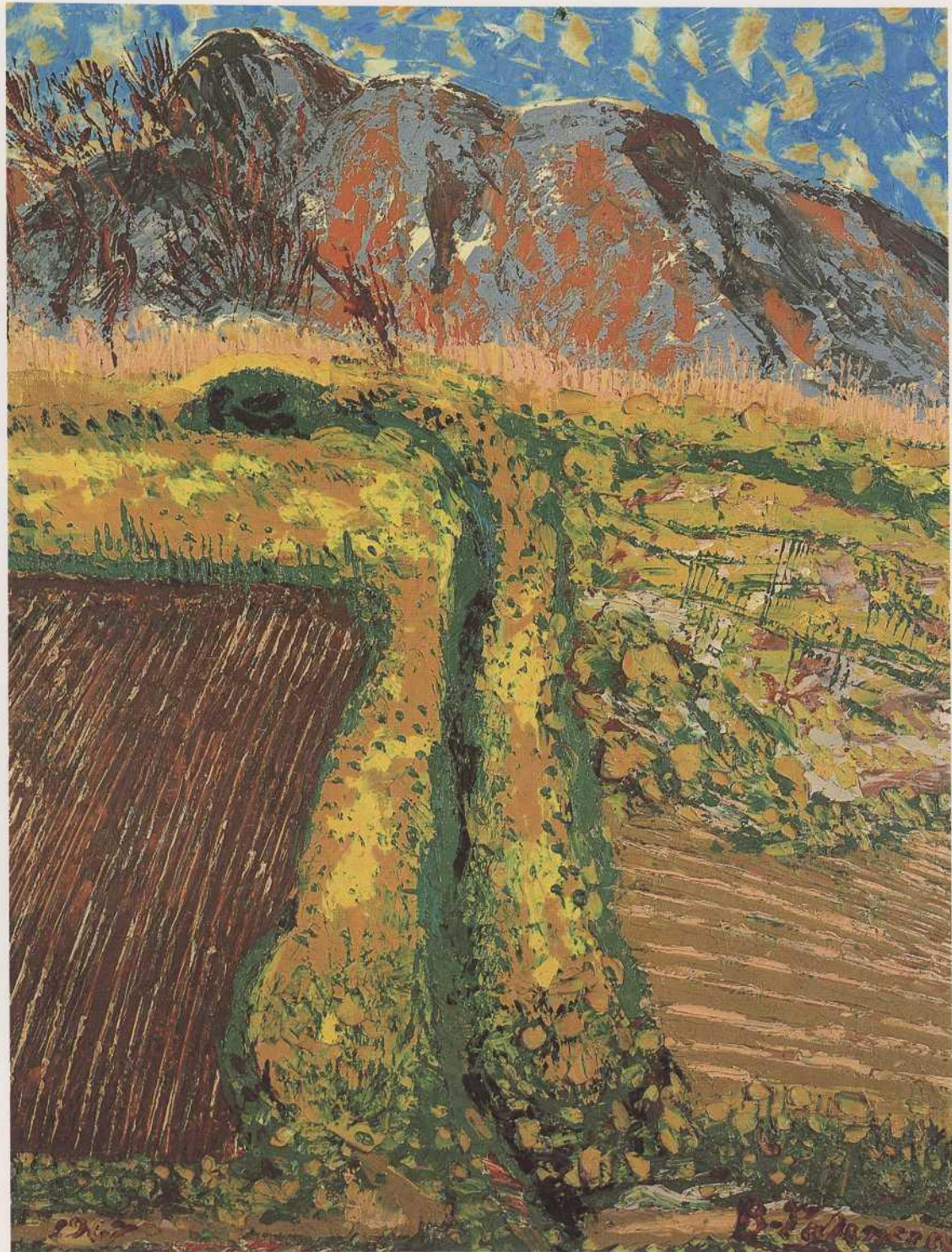
278



Lám. CLV  
Cat. núm. 192, pág. 333

BENJAMIN PALENCIA. *Atardecer en Castilla*





Lám. CLVI  
Cat. núm. 193, pág. 333



280



Lám. CLVII  
Cat. núm. 250, pág. 350

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS. *Nubes sobre Castilla*





281

Lám. CLVIII  
Cat. núm. 260, pág. 354

HERNANDO VIÑES. *Vista de un puerto*



282



Lám. CLIX  
Cat. núm. 143, págs. 314, 315

JUAN MANUEL DIAZ CANEJA. *Paisaje*



283

Lám. CLX  
Cat. núm. 144, págs. 314, 315

JUAN MANUEL DIAZ CANEJA. *Paisaje*



284



Lám. CLXI  
Cat. núm. 119, pág. 306

FRANCISCO ARIAS. *Pueblo en la lejanía*





285

Lám. CLXII  
Cat. núm. 154, pág. 319

CARMEN LAFFON. *Sevilla*





Lám. CLXIII  
Cat. núm. 199, pág. 335



287

Lám. CLXIV  
Cat. núm. 120, págs. 306, 307

AMALIA AVIA. Puerta del Retiro



288



Lám. CLXV  
Cat. núm. 147, pág. 316

LUIS GARCIA OCHOA. *Paisaje*





289

Lám. CLXVI  
Cat. núm. 157, pág. 320

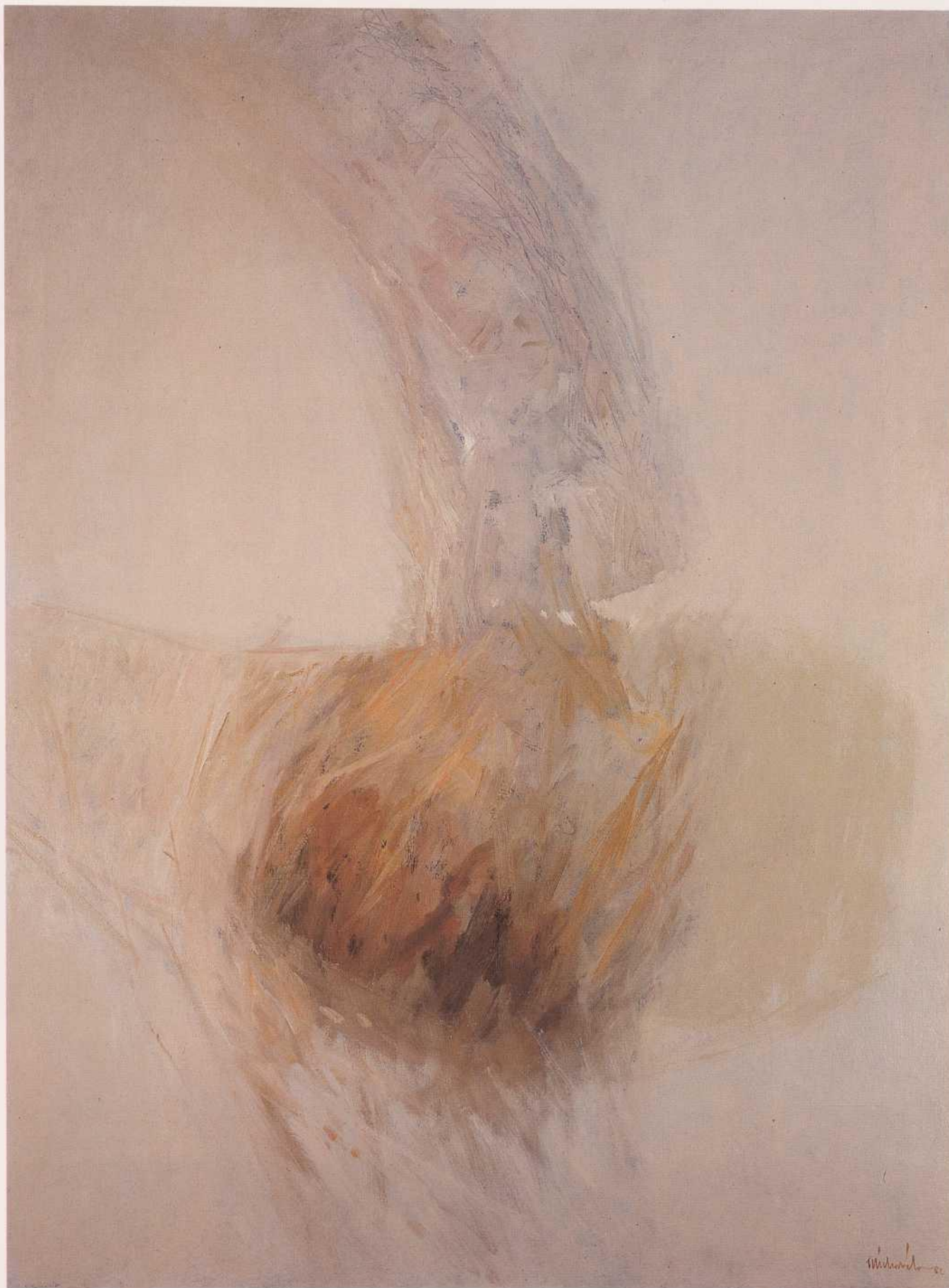
FRANCISCO LOZANO. *Tierras de Bétera (Valencia)*



290

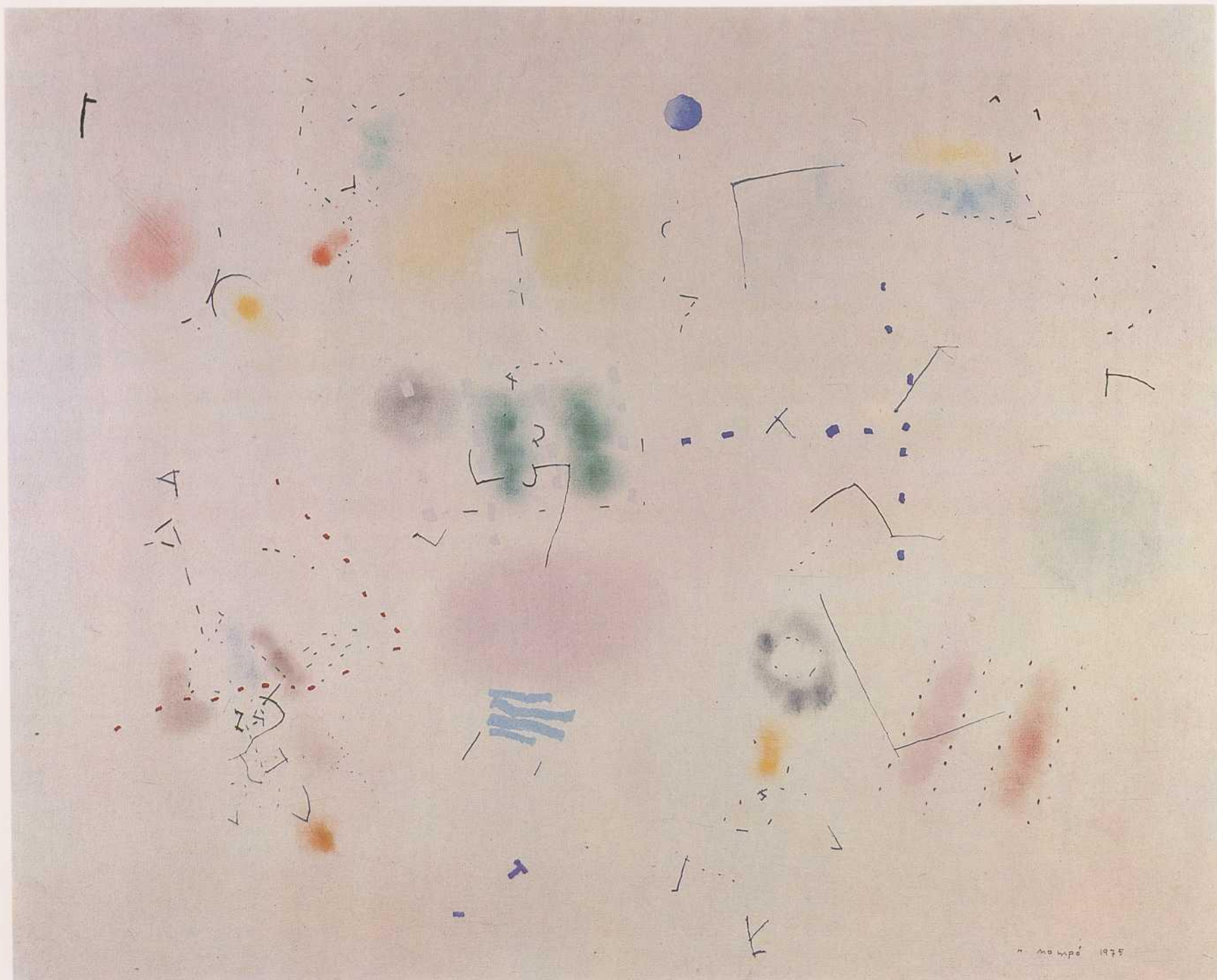


Lám. CLXVII  
Cat. núm. 132, pág. 310



Lám. CLXVIII  
Cat. núm. 178, pág. 328





Lám. CLXIX  
Cat. núm. 151, pág. 317

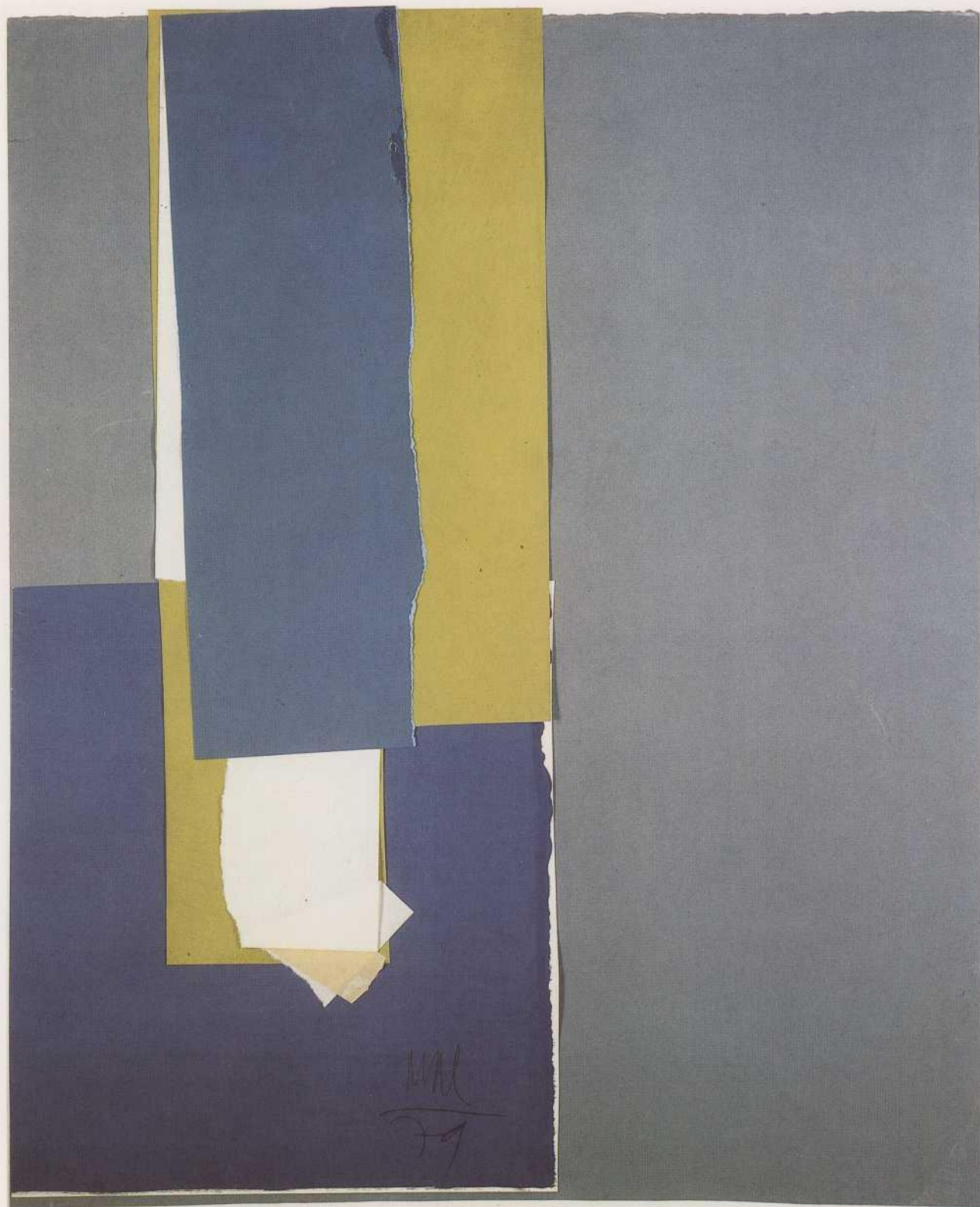






Lám. CLXXI  
Cat. núm. 232, pág. 343





295

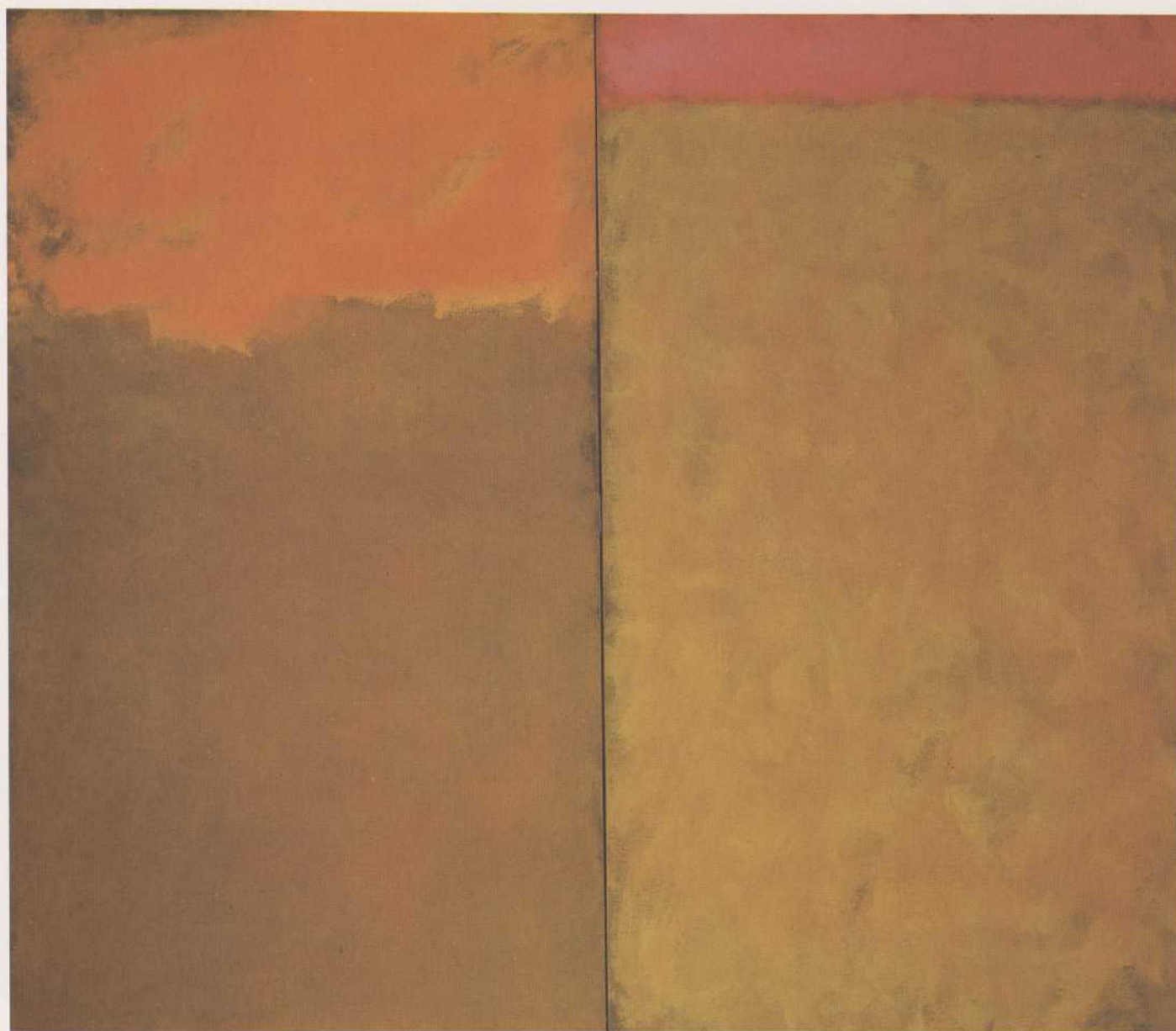
Lám. CLXXII  
Cat. núm. 135, pág. 311

MIGUEL ANGEL CAMPANO. *Collage azul*



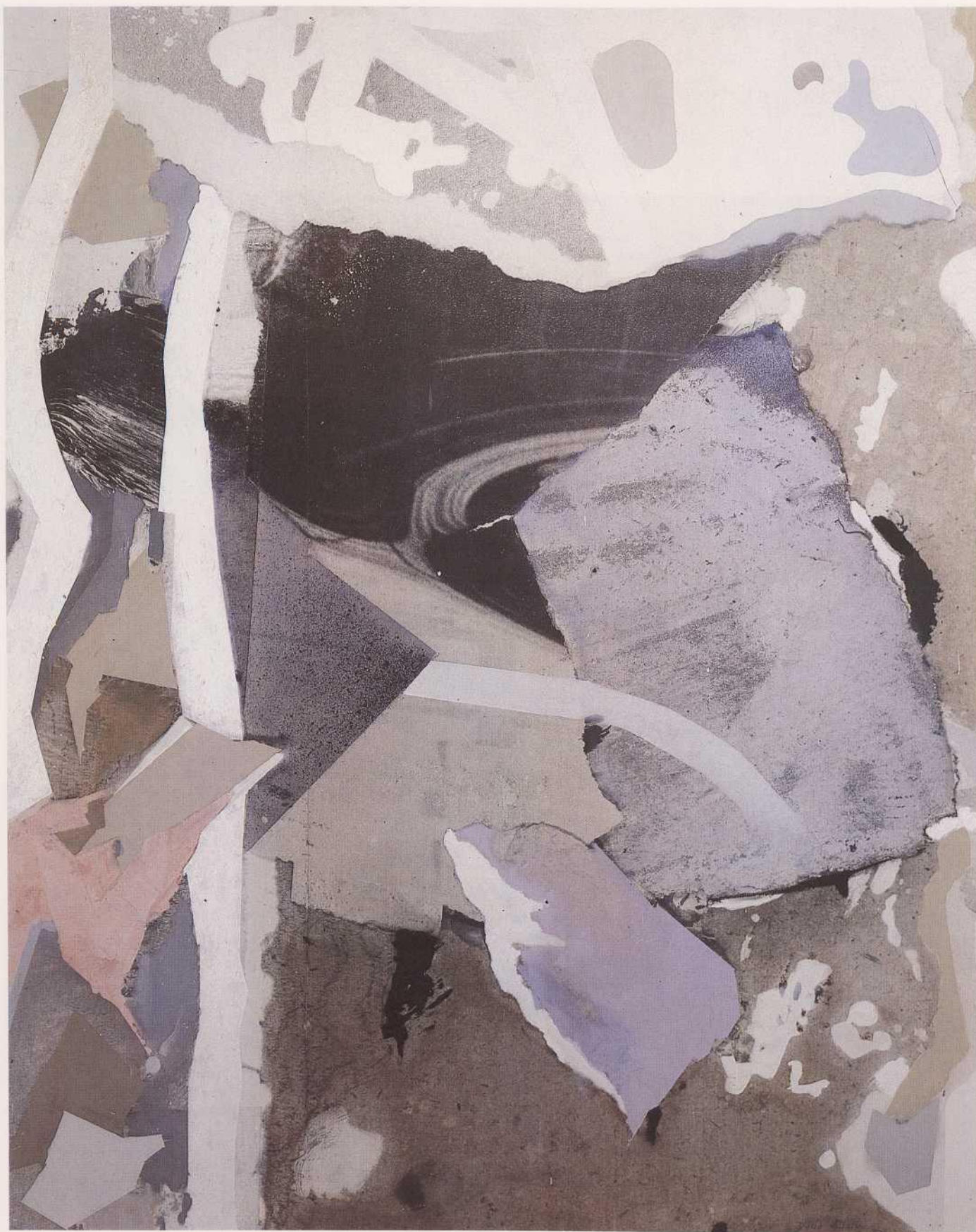


Lám. CLXXIII  
Cat. núm. 190, pág. 332



Lám. CLXXIV  
Cat. núm. 141, pág. 314





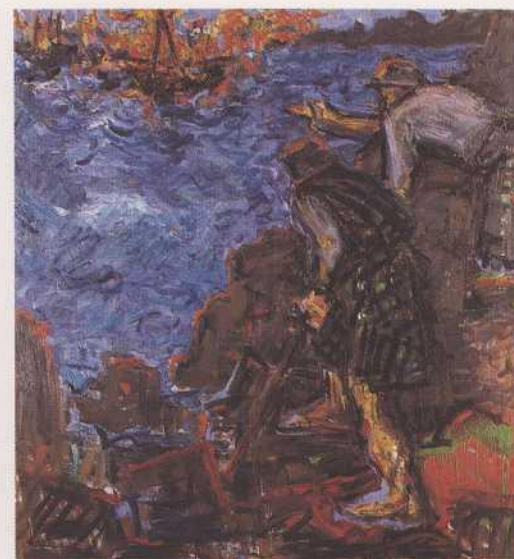
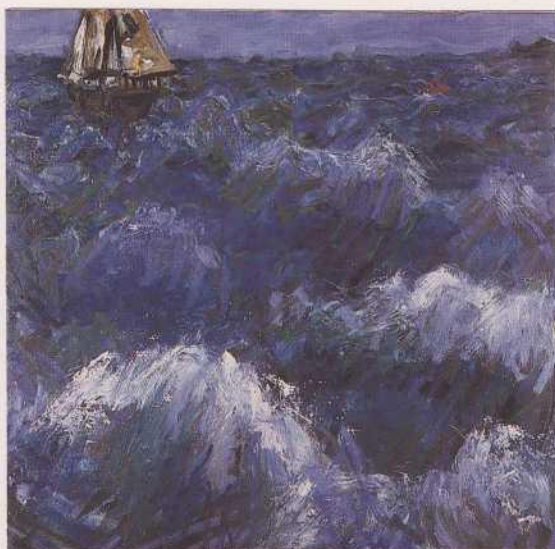
Lám. CLXXV  
Cat. núm. 256, págs. 352, 353





Lám. CLXXVI  
Cat. núm. 241, pág. 346





Lám. CLXXVII  
Cat. núm. 138, pág. 312

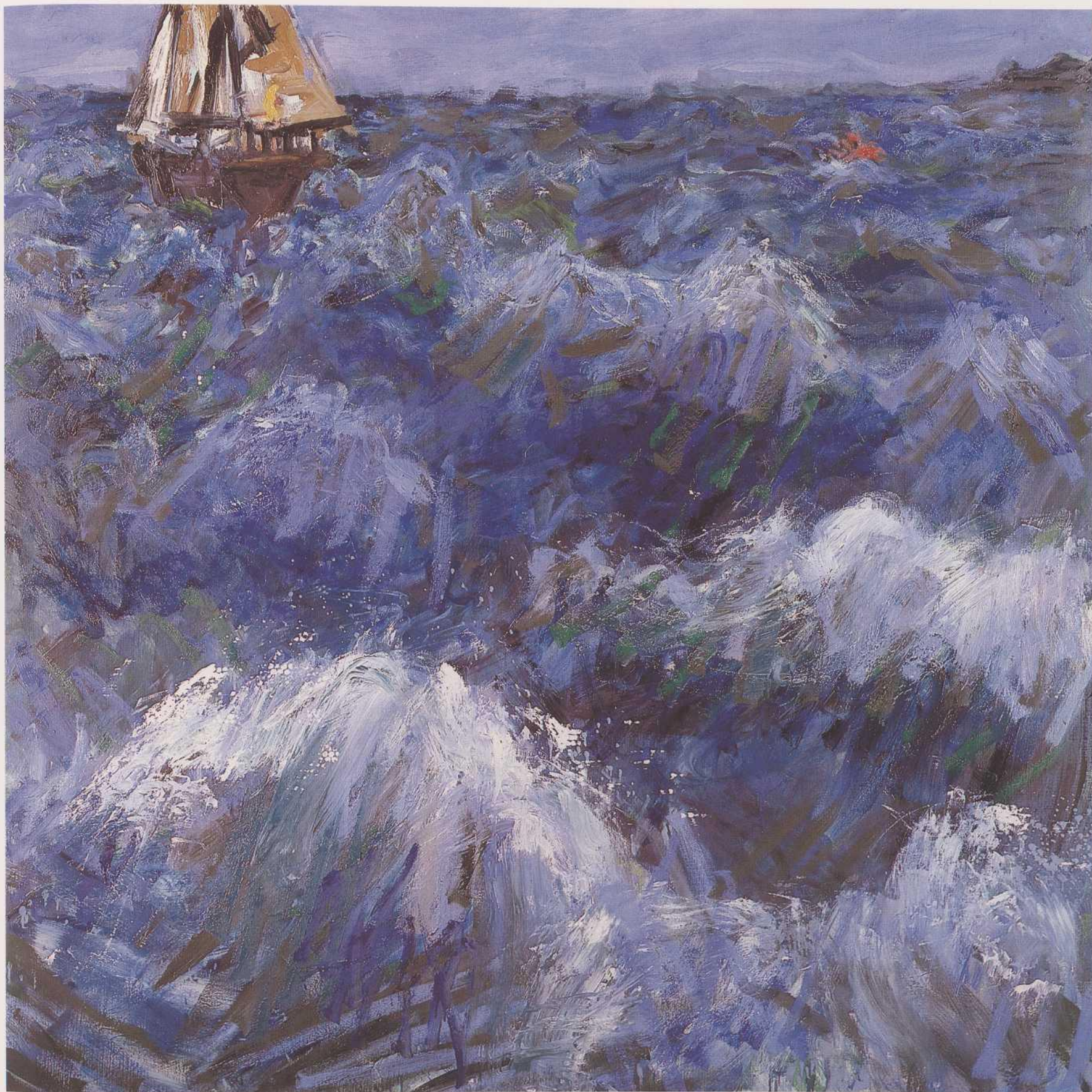
Lám. CLXXVIII  
Cat. núm. 138, pág. 312

Lám. CLXXIX  
Cat. núm. 138, pág. 312

MIGUEL ANGEL CAMPANO. *El Naufragio* (Triptico)

MIGUEL ANGEL CAMPANO. *El Naufragio* (Pormenor de la parte izquierda del tríptico)









## CATALOGO DE PINTURA DEL SIGLO XX





## ENRIQUE ALBIZU

## 115 FAMILIA DE MAR

Lienzo, 1,35 × 1,90 m.  
Fdo.: «Albizu Ondarribia 1977».  
Angulo inferior izquierdo.

Tres pescadores vascos portando sus remos a manera de lanzas; junto a ellos, y cerrando este friso, una mujer sostiene un cesto con pescado. En primer plano, el anciano personaje Larrauri, al que retrata en otras ocasiones, tiene en su regazo a un niño que lleva en las manos un barco de juguete en madera multicolor. En un plano más alejado, se recorta la silueta de un sacerdote con sotana y un hombre tocado con boina, ambos de espaldas, que aparecen frecuentemente en muchas otras composiciones del pintor. Al fondo, la ría poblada de barcos.

Tratado con pincelada menuda y color sobrio es, compositiva y técnicamente, obra muy característica de Enrique Albizu.

## ENRIQUE ALBIZU

*Pintor vasco, tiene su residencia en Fuenterrabía. Estudia en la Academia Municipal de Irún, donde ya manifiesta sus excelentes dotes como dibujante, así como en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y San Fernando. Viaja a Italia pensionado por la Diputación de Guipúzcoa, París y Venezuela. A su regreso a España realiza especialmente retratos, escenas de pescadores de su tierra natal, así como dibujos de intelectuales y artistas. Expone en Bilbao: Galería Arte (1973), Galería Caledonia, 1978; y en Madrid en Griffé Escoda (1965) y en la Galería Gavar.*

BIBL.: J. L. Seisdedos, *Albizu, óleos y dibujos*, Tolosa, Artes Gráficas San Juan, s. f.

FERNANDO ÁLVAREZ  
DE SOTOMAYOR116 JUAN ANTONIO GAMAZO Y ABARCA,  
CONDE DE GAMAZO

Febrero, 1930-Agosto, 1930

Lienzo, 1,30 × 0,97 m.  
Fdo.: «Sotomayor». Angulo inferior derecho.

Don Juan Antonio Gamazo y Abarca Calvo y Flejo, Conde de Gamazo, fue Gobernador del Banco de España en 1930, en las postrimerías del reinado de Alfonso XIII, entre los meses de febrero y agosto; su sucesor sería el último Gobernador de aquella monarquía, ya que en abril siguiente se proclamó la Segunda República Española. Don Juan Antonio fue hijo de don Germán Gamazo, abogado vallisoletano del partido liberal, que llegó a ocupar las carteras de Ministro de Fomento, Ultramar y Hacienda con Sagasta y más adelante se unió al partido con-

servador de Antonio Maura. En memoria suya, Alfonso XIII creó, para sus sucesores, el título de Conde de Gamazo, que ostentó el Gobernador del Banco como garantía de sus grandes cualidades financieras. Pintó su retrato en París —al hallarse modelo y pintor en la capital francesa al advenimiento de la República española— el célebre pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza. El Conde de Gamazo aparece de chaqué, sentado junto a una balaustrada tras la que asoman los árboles del Paseo del Prado y la fachada del Banco de España.

## FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR

*Nace en El Ferrol en 1875. Aun cuando logró su beca de 1900 en la Academia de España en Roma por el cuadro La familia del anarquista el día de la ejecución (tema impuesto para el concurso por la Academia de San Fernando, y en el que triunfaron asimismo Benedito y Chicharro), sentía veleidades modernistas (Orfeo y Bacantes) y más tarde se dedicó al retrato mundano, en el que consiguió grandes éxitos (incluso en la Familia Real) y al tema campesino gallego, con un estilo luminista que pudiera compararse con los de Arjipov y Zorn. Sus retratos siguen el esquema tradicional del estilo inglés, creado por Van Dyck en el siglo XVII: pudieran compararse con los de sir Thomas Lawrence, sin su genio ni su esplendorosa calidad. La de Sotomayor es correcta, como su dibujo.*

BIBL.: F. J. Sánchez Cantón, *Fernando Sotomayor*. Catálogo de la Exposición antológica. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, abril, 1961; Marqués de Lozoya, *Sotomayor*. Catálogo de la Exposición. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, diciembre, 1975; Marqués de Lozoya, *La persona y la obra de Fernando Álvarez de Sotomayor*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1975.

FERNANDO ÁLVAREZ  
DE SOTOMAYOR

## 117 JOSÉ CALVO SOTELO

Lienzo, 1,30 × 1,10 m.  
Fdo.: «Sotomayor». Angulo inferior izquierdo.

Este retrato del conocido tribuno, cuyo asesinato precedió a la guerra civil española, en 1936, es obra muy característica del pintor Fernando Álvarez de Sotomayor (ver Cat. núm. 116), a quien fue encargado por haber sido Calvo Sotelo asesor del Banco. Aunque no consta la fecha, es altamente probable que sea retrato póstumo. Sotomayor hace gala de su pincelada fluida y de su fácil elegancia, imitando el retratismo inglés. Es de notar que ha colocado en la mesa del político, junto a los libros que acreditan sus estudios y trabajos, el reloj tradicional en la pintura española en retratos de monarcas y prelados, como símbolo (que acaso el pintor ignoraba) de exactitud y de ecuanimidad.



115



116

Lám. CXXXVI, pág. 253





Lám. XCIV, pág. 194

## JOSÉ AMAT

## 118 PUERTO DE MAR

Lienzo. 0,49 × 0,72 m.

Fdo.: «Amat/51». Angulo inferior derecho.

Es éste uno de los temas favoritos del artista, tratado con pincelada resuelta y colores casi puros. Representa un abigarrado puerto poblado de pequeños veleros que destacan por su palo mayor, como contraste con el gran barco a vapor anclado en la dársena. Paralelo al horizonte se perfila el muelle, en cuyo extremo hay una grúa. Como es habitual en los paisajes de Amat, aparecen numerosos personajes, reflejo del movimiento y la actividad que se desarrolla en ellos, acentuado aún más por los vagones del primer plano.

## JOSÉ AMAT

Nace en Barcelona en 1901. Sus primeros estudios los realiza en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona y en París, donde es discípulo de Joaquín Mir, hecho que marcará su personalidad artística. Realiza su primera exposición en 1928. Es paisajista de temas urbanos y especialmente de marinas, en los que pinta su ciudad natal y San Feliu de Guixol, donde se le rinde homenaje en 1970. Fue premio extraordinario en la exposición «Barcelona vista por sus Artistas» (1931), Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941 y Premio de la Diputación de Barcelona (1957). Reside durante algún tiempo en París y Roma. Ha realizado numerosas exposiciones en la barcelonesa Sala Parés a partir de 1940, en Madrid y en Bilbao. Profesor de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, sus dibujos, que firma con el seudónimo de Pin alcanzan el premio Ynglada Guillot en 1963.

BIBL.: Varios, José Amat, pintor. «Monografías de Artistas Españoles Contemporáneos», Barcelona, Edimar, 1966; Amat, «Maestros Actuales de la Pintura y Escultura Catalanas», Barcelona. «La Gran Enciclopedia Vasca», 1974.

## FRANCISCO ARIAS

Pintor de la Nueva Escuela Madrileña, nace en 1911, su padre fue un conocido artesano encuadernador. Realiza su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, obteniendo en 1936 el Premio Nacional de Pintura. Con un buen quehacer, en lienzos de pincelada rutilante con tonos llenos de irisaciones, alcanza recompensas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1952 (Tercera Medalla), 1962 (Segunda Medalla) y 1964 (Primera Medalla) por cuadros que se conservan en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Obtuvo Premio del Ayuntamiento de Las Palmas y del de Granada, Becario del Gobierno francés y de la Fundación Juan March. Durante algún tiempo realizó temas de figura en los que predominan las tonalidades

verdes, retratos importantes como el de su madre o el de Gaya Nuño y bodegones, pero lo más conocido son sus paisajes de Castilla, de tonos ocres y grises.

BIBL.: M. Sánchez Camargo, *La pintura española contemporánea: La Nueva Escuela de Madrid*, Madrid, Cultura Hispánica, 1954; J. A. Gaya Nuño, *Francisco Arias*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## FRANCISCO ARIAS

## 119 PUEBLO EN LA LEJANÍA

Lienzo. 0,81 × 1,00 m.

Fdo.: «Arias». Angulo inferior derecho.

Al dorso: «Pueblo en la lejanía».

Al fondo de un paisaje de Castilla, calcinado en su mayor parte, aparece la silueta de un caserío rural, apenas esbozado, bajo el cielo gris. El protagonista del cuadro es, mayoritariamente, un terreno de colinas bajas que, de no tener en el horizonte el caserío, pasaría por ser una composición abstracta de materia. Como en los paisajes de Caneja, hay un decidido interés en dar una referencia real, aunque sea mínima, para que el tema sea reconocible.

El color cálido, fundamentalmente en gama de ocres, aplicado con aditivos granulentos, dan al plano una textura terrosa que colabora a la definición del asunto representado. Francisco Arias fue también del grupo de pintores de la «Escuela de Vallecas» empeñados en reivindicar una forma nueva de interpretar el paisaje de Castilla.

## AMALIA AVIA

Nacida en Santa Cruz de la Zarza (Toledo) en 1930, es pintora autodidacta, realiza estudios libres. Casada con el pintor Lucio Muñoz, plasma a través de su obra una arquitectura de suburbio madrileño en la que son característicos los encua-



Lám. CLXIV, pág. 287

120



118



Lám. CLXI, pág. 284

119



dres fotográficos. Participa en la exposición inaugural de la Galería Juana Mordó (1964); en 1966 obtiene el Tercer Premio del Concurso Repesa y de la Bienal de Pintura Provincia de León (1971), Primer Premio Goya de la Villa de Madrid (1978). Practica también el grabado.

BIBL.: F. Nieva, *Descubrimiento o renovación de un género: la pintura de situaciones humanas - Amalia Avia*, Madrid, Lanpa, 1964; V. Nieto Alcalde, *Amalia Avia*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1968; J. Ayllón, *Amalia Avia*, Bilbao, «La Gran Enciclopedia Vasca», 1976.

#### AMALIA AVIA

##### 120 PUERTA DEL RETIRO

Tabla. 0,65 × 0,81 m.

Obra un tanto alejada de sus habituales temas suburbiales cotidianos, aquí se interesa por el lugar en sí, donde concentra buena dosis de la capacidad poética que la caracteriza, para mostrar una peculiar visión de los temas urbanos madrileños, lejos del bullicio ciudadano, ya que no aparece ni un sólo personaje. Es una composición resuelta con la característica paleta de tonos pardos y grises, envuelta en luces frías de cuidada ejecución.

#### JOSÉ BARDASANO

Nacido en Madrid en 1910, se forma en la Escuela de Artes y Oficios. En la Exposición de Bellas Artes de 1934 se le concede segunda medalla por un retrato de su mujer, la ilustradora Juana Francisco Rubio; expone en la Sociedad Española de Amigos del Arte. En 1935 gana la pensión del Conde de Cartagena y viaja a París, Bruselas, La Haya y Londres, donde expone sus obras. Por estas fechas realiza carteles y durante la guerra civil trabaja para el servicio de propaganda republicano, publicando los trabajos, en su mayoría, en *El Socialista*. En 1939 se exilia a Francia y luego a Méjico. Participa en el «Congreso de Pintores y Escultores» y en 1960 se le concede la primera medalla en el Salón de Otoño de Madrid. A partir de entonces expone todos los años en el Salón Cano. El Gobierno francés le concede la Medalla de Oro de las Artes, Ciencias y Letras. Muere en 1979.

BIBL.: A. M. Campoy, *Diccionario crítico de Arte Español Contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

#### JOSÉ BARDASANO

##### 121 MATERNIDAD

Lienzo. 1,00 × 0,81 m.  
Fdo.: «Bo». Angulo inferior derecho.

##### 122 LA VAQUERA

Lienzo. 0,54 × 0,65 m.  
Fdo.: «Bo». Angulo inferior derecho.

##### 123 INTERIOR RURAL

Lienzo. 0,60 × 0,73 m.  
Fdo.: «Bo». Angulo inferior derecho.

Los dos últimos lienzos muestran ambientes rurales del norte de España. En ambos la luz se filtra desde la derecha hacia el interior, tanto del establo como del pajar, y parecen estructurados en forma muy similar; también lo es la técnica, de pincelada ágil con la que trabaja la gama de ocres.

El primero, de mayores dimensiones, parece recordar un interior holandés, tanto por la cofia de la madre, como por los elementos de mobiliario: espejos, almohadones; pero muy particularmente por la luz tamizada, típica de los artistas del norte, que se refleja en la blancura de las ropas de la mujer y del niño, proyectando sus sombras y la de los objetos sobre la mesa.



121

#### FRANCISCO BELDA Y PÉREZ DE NUERAS

*Vinculado al Banco de España desde joven, donde fue Subgobernador desde 1912 hasta 1930 y anteriormente Asesor Jurídico y Secretario General, practicó la pintura y la escultura por afición, así como la investigación histórico-artística.*

*Amigo de artistas y de historiadores del arte, fue miembro de la «Sociedad Española de Excursiones» en cuyo boletín de 1888-1889 se recoge, por Lampérez, una breve memoria histórica publicada por él sobre la Capilla del Obispo. Muere en 1931.*

BIBL.: Félix Luis Baldasano y Llanos, *El edificio del Banco de España*, Madrid, 1959; Juan Antonio Galvarriato, *El Banco de España. Su historia en la centuria 1829-1929*, Madrid, 1932.

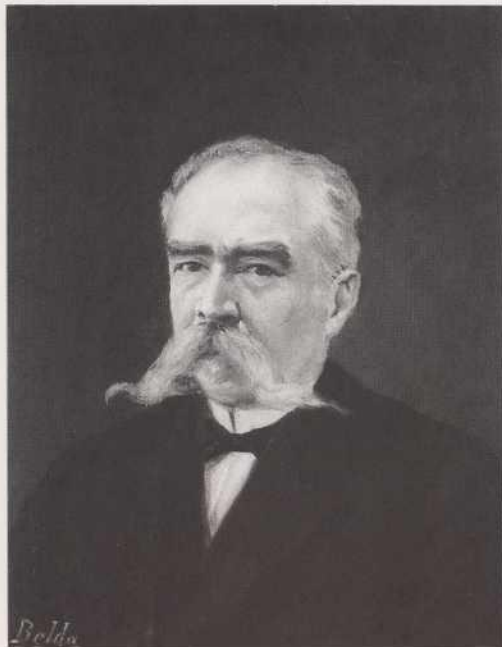


122



123





124

## FRANCISCO BELDA

## 124 BENITO FARIÑA CISNEROS

Lienzo. 0,65 × 0,52 m.  
Fdo.: «Belda». Angulo inferior izquierdo.

Don Benito Fariña Cisneros fue durante muchos años empleado del Banco de España. Al crearse las primeras sucursales en Valencia y Alicante, en 1858, este excelente economista fue nombrado primer cajero de las mismas. Más tarde había de ser Subgobernador del Banco, durante dieciséis años, hasta su muerte en 1901. Esta cabeza de enormes bigotes blancos tiene, además de su interés iconográfico, el de haber sido pintada por el Marqués de Cabra, don Francisco Belda, también empleado y luego Subgobernador del Banco, a cuya diligencia se debe la adquisición de un Esquivel y la identificación y salvación de seis Goyas de la Entidad.

Cuando ejecutó este retrato, don Francisco era secretario del Banco de España y lo hizo de memoria, en el año 1903, cuando habían transcurrido dos años de la muerte de Benito Fariña.

## MANUEL BENEDITO

Oriundo de Valencia, discípulo de Sorolla y de la Escuela de Bellas Artes, ya en 1897 obtiene tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y dos años más tarde una pensión para la Academia Española de Bellas Artes de Roma, junto con Chicharro y Sotomayor. Entre 1904 y 1906 alcanza importantes recompensas: primera medalla en la Exposición de Bellas Artes de 1904, segunda en la Universal de Munich y nuevamente otra primera medalla en la siguiente convocatoria de la Exposición Nacional. En 1907 tercera medalla en el Salón de París, segunda en la Exposición Internacional de Barcelona, y medalla de oro en la Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908. Durante estos años viaja por Francia y por Holanda donde perfecciona su técnica. Realiza importantes retratos, bodegones como la Capra Hispánica y escenas de ambiente rural, no sólo español sino también holandés y bretón. En vida cosechó numerosos premios y honores. Académico de la de San Fernando (1924), sustituye a su maestro, Sorolla, como profesor de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes de Madrid; dirige la Real Fábrica de Tapices y realiza un gran número de exposiciones. En 1949 Valencia le concede la Medalla de Oro de la ciudad. Muere en Madrid en 1963. Doce años más tarde se inaugura su Museo con las obras que había legado para tal fin.

BIBL.: M. Benedito, *El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1924; E. Lafuente Ferrari, *Manuel Benedito. Catálogo de la Exposición en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1958; M. Muñoz Ibáñez, *La pintura contem-*



Lám. CVI, pág. 213

125



Lám. CXXV, pág. 246

126

*poránea del País Valenciano*, Valencia, Ed. Prometeo, 1977; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## MANUEL BENEDITO

## 125 GALAPAGAR

Oleo sobre cartón. 0,20 × 0,30 m.  
Fdo.: «M. Benedito». con dedicatoria ilegible.  
Angulo superior derecho.  
Al dorso: «Desde el puente de Galapagar / Frente a la... / Tarde de... / Mayo-19-34 / M. Benedito».

Pequeño apunte de un paraje de la sierra madrileña. El primer plano, de vegetación raída, da paso a una masa montañosa sabiamente compensada por el horizonte difuminado en azul; sobre ellos, amplios nubarrones rosados y grises como corresponde a un atardecer primaveral. Aunque el formato es pequeño, se trata de una buena muestra de la técnica excepcional y la habilidad cromática de Benedito, que le sitúan dentro de la mejor tradición del paisajismo español.

## JUAN ANTONIO BENLLIURE

## 126 TRINITARIO RUIZ CAP DEPÓN

Agosto, 1905-Junio, 1906

Lienzo. 1,24 × 0,98 m.  
Fdo.: «Juan Ant.º Benlliure/1909».  
Angulo inferior izquierdo.

Don Trinitario Ruiz Cap Depón, abogado alcantino, militó en la Unión Liberal y se distinguió en el Parlamento por su sabiduría jurídica y su elocuencia, desde las Cortes constituyentes de 1869. Fue una de las fi-



guras sobresalientes del partido de Sagasta y figuró como Ministro de la Gobernación en los gabinetes presididos por don Práxedes en 1888 y 1890, y de Gracia y Justicia en 1894, volviendo a Gobernación el 95 y 97. Fue asimismo Fiscal del Tribunal Supremo, Subsecretario de Estado, Gobernador de Madrid, Consejero de Estado y Vicepresidente del Congreso, así como Ministro de Ultramar en el Gabinete que duró los meses de julio a noviembre de 1888. Rigió los destinos del Banco de España entre agosto de 1905 y junio de 1906. Juan Antonio Benlliure pintó su retrato tres años después siguiendo el prototipo del cuadro oficial, sin ninguna imaginación: poltrona, gran uniforme, entorchados, banda, placa y un aire de lejana condescendencia. Al menos, bajo un punto de vista académico, está correctamente pintado.

#### JUAN ANTONIO BENLLIURE

##### 127 TIRSO RODRIGÁÑEZ Y SAGASTA

Febrero, 1910-Abril, 1911  
Noviembre, 1917-Abril-1919  
Enero, 1923-Septiembre, 1923

Lienzo, 1,28 × 0,91 m.  
Fdo.: «Juan Ant.<sup>o</sup> Benlliure».  
Angulo inferior derecho.

El menos célebre de los artistas valencianos, hermanos Benlliure, Juan Antonio, fue llamado a ejecutar la efigie de quien fue, por tres veces, Gobernador del Banco de España: don Tirso Rodríguez, sobrino del tribuno liberal don Práxedes Mateo Sagasta, en cuyos gabinetes figuró, más de una vez, como Ministro de Hacienda. Fue Gobernador de 1910 a 1911; de 1917 a 1919 y de enero a septiembre de 1923. El retrato es casi un «pendant» del de don Trinitario Ruiz, Gobernador de 1905 a 1906. De media figura, sentado en sillón, vestido de gran uniforme, con banda y condecoraciones, más numerosas en el pecho de don Tirso, quien sostiene horizontalmente con las dos manos su espada, mientras don Trinitario prefiere el bicornio de plumas. Se trata de un retrato oficial, de aparato, pero no exento de cierta humanidad.

#### JUAN ANTONIO BENLLIURE

*Hermano de los pintores Blas y José y del escultor Mariano, nace en Valencia en 1860. Viaja a Roma donde completa su formación. Participa en las Exposiciones Nacionales, en las que obtuvo segundas medallas en 1884 y 1892 por sus lienzos Por la patria y Una pecadora. Consigue certificado de segunda medalla en la de 1887, junto con Sorolla, y condecoraciones en las de 1895, 1901 y 1920. Logró medallas de oro y plata en las Exposiciones Regionales de Valencia de 1883 y 1909, y medalla de plata en la Internacional de Roma de*

*1911. Profesor de la escuela de San Fernando, falleció en Madrid en 1930.*

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868, Edición facsímil, Gaudí, 1975; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición); V. Vidal Corella, *Los Benlliure y su época*, Valencia, Ed. Prometeo, 1977.

#### JOSÉ BEULAS

##### 128 POR EL CAMINO DE LOARRE

Lienzo, 0,73 × 0,92 m.  
Fdo.: «Beulas». Angulo inferior derecho.  
Al dorso: «Por el camino de Loarre (Huesca)/Beulas».

##### 129 LOS MONEGROS

Lienzo, 0,84 × 0,98 m.  
Fdo.: «Beulas». Angulo inferior derecho.

##### 130 PAISAJE

Lienzo, 0,60 × 0,92 m.  
Fdo.: «Beulas». Angulo inferior derecho.

##### 131 PAISAJE DE TOLEDO

Lienzo, 0,61 × 0,85 m.  
Fdo.: «Beulas». Angulo inferior derecho.

Los paisajes de Beulas, género al que ha dedicado gran parte de su actividad, son básicamente esenciales; los pormenores casi no existen ni importan aunque, a pesar de ello, la sensación concreta de que lo representado es una vista (de campo, de ciudad o de montaña, entre otras), remitan siempre a su peculiar manera de entender el género. Con técnica concisa y sintética, utilizando una gama de color generalmente sorda y, en ocasiones, con tan poco materia, como para poder ser vista la urdimbre del lienzo, ha logrado una manera muy personal de plasmar las orografías del terreno de regiones diversas con resultados sorprendentes, la mayoría de las veces, por su austeridad.

En los cuatro ejemplos aquí recogidos se aprecian las diferencias de empaste que van desde *Los Monegros* y el titulado *Paisaje*, pintados con planos de materia espesa, hasta la vista, más transparente, de *Toledo* o la llamada *Por el Camino de Loarre*. La ausencia de estridencias en el color, la ejecución por planos decididos, de gran frescura, y en último extremo, la sencillez formal que utiliza, dan a estas obras una elegancia discreta y, en cierto modo, académica en el mejor sentido de esta expresión.

#### JOSÉ BEULAS

*Nace en Santa Coloma de Farnés (Gerona) en 1921. Con una beca del Ayuntamiento y de la Diputación de Huesca estudia en la Escuela de*



127

Lám. CXXVI, pág. 246



128



129

Lám. CLIII, pág. 276



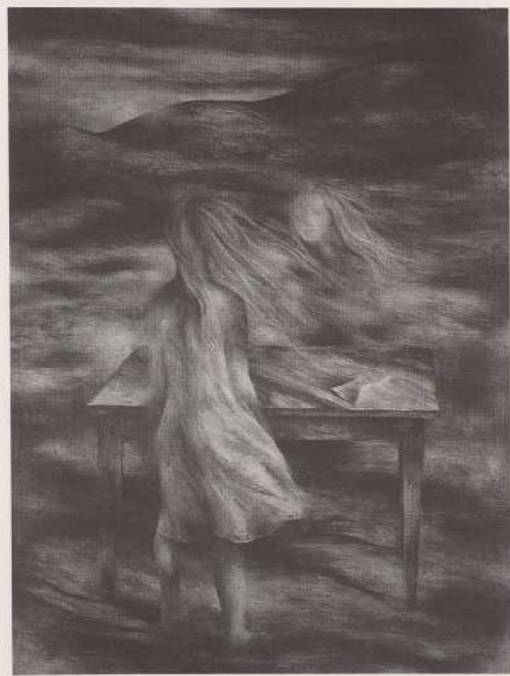


130



131

310



Lám. CLXVII, pág. 290

*Bellas Artes de San Fernando, la cual le pensiona para la residencia de pintores de El Paular y Segovia. Discipulo de Joaquín Valverde, al finalizar sus estudios obtiene la pensión de Pintura de Paisaje para la Academia Española de Bellas Artes de Roma en 1955. Viaja por Europa. En las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes obtiene tercera medalla en 1954 (Paisaje de El Somontano, Huesca), segunda en 1960 por Siena (Museo Español de Arte Contemporáneo) que realizó durante su estancia como pensionado en la Academia y primera en 1968. Premio Nacional de Paisaje en 1962, Rodríguez Acosta en 1957, beca de la Fundación Juan March en 1960. Reside en Huesca, cuyos campos le sirven de tema en sus paisajes.*

BIBL.: M. García Viñó, *Beulas*, «Col. Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura», Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1976; J. G. Manrique de Lara, *Beulas*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

#### JOSÉ BLARDONY

##### 132 NIÑA ANTE UNA MESA CON UN PAISAJE

Lienzo, 1,16 × 0,89 m.  
Fdo.: «Blardony/74». Angulo inferior izquierdo.

Entre los cultivadores de temas oníricos, el autor de este lienzo muestra una composición que pretende inquietar: una niña contempla su imagen en un desierto durante un día oscuro de viento fuerte. Delante de una mesa, sobre la que reposa un papel doblado, y de espaldas al espectador, la doble imagen tiene un carácter subreal excesivamente literario para ser convincente. Tampoco lo es la calidad pictórica de la ejecución, aunque evidencia un oficio personal correcto solamente.

Las primeras exposiciones de José Blardony en los años sesenta (Sala de Exposiciones del Ateneo) enseñaban una pintura, entonces sorprendente, donde el misterio de su personal mundo simbólico era lo más atractivo. Con una paleta de ocre, marrones y sombras, casi siempre la misma, pintó durante unos años temas similares al de este cuadro.

#### JOSÉ BLARDONY

*Nacido en Madrid (1934), cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Todavía siendo estudiante se le otorga el Premio de Honor de Artistas Plásticos del Círculo de Bellas Artes (1958), Primer Premio de la Dirección General de Bellas Artes en la I Exposición de la Escuela y de la Fundación Rodríguez Acosta (1961). Tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1962 y beca de la Fundación March que le permite realizar una estancia en Italia. Becario del Ministerio de Educación y Ciencia para realizar estudios en la Escuela Na-*

*cional Superior de Bellas Artes de París (1963), a su regreso expone sus obras en el Ateneo y la Galería Theo de Madrid. Nuevamente es pensionado por la Fundación Juan March en 1968, año en el que obtiene segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Ha participado también en las Bienales de Alejandría, Beirut y Damasco.*

BIBL.: A. M. Campoy, *Diccionario crítico del Arte Español Contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973; *Catálogo de la Exposición de Antonio Blardony*, Madrid, Galería Avignon, 1974; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

#### VICENTE BORRÁS ABELLA

##### 133 LUIS A. SEDÓ GUICHARD

Agosto, 1921-Marzo, 1922

Lienzo, 1,24 × 0,95 m.  
Fdo.: «Borrás Abella». Angulo inferior izquierdo.

El economista catalán don Luis A. Sedó Guichard, del grupo político de don Francisco Cambó, fue el redactor de la Ley de Ordenación Bancaria con ayuda del Subgobernador don Francisco Belda, y defendió el monopolio de emisión de moneda por el Banco de España, en cuya Ley de 1921 intervino también. Fue Gobernador de la entidad, de agosto de 1921 a marzo de 1922. De su retrato se encargó el pintor valenciano Vicente Borrás Abella. La efigie de don Luis A. Sedó se aparta bastante del tipo convencional, al uso en los retratos de Gobernadores del Banco: el modelo, vestido de etiqueta, sentado con naturalidad ante una cortina de seda brillante, mirando vivamente al espectador, más parece hallarse (pese a los papeles y libro que tiene a su alcance) en un antepalco del Gran Teatro del Liceo que en su bufete de jurista.

#### VICENTE BORRÁS ABELLA

*Nace en Valencia en 1867. Se forma con su padre, el pintor Borrás Mompó y en la Academia de San Carlos. Se traslada a Barcelona, donde su padre ejerce como profesor de Dibujo de Figura en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge. Presenta obras en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que obtiene tercera medalla en 1890 con En el Coro y en 1892; y segunda medalla en 1897 por Absuelto. Participa en exposiciones internacionales, alcanzando segunda medalla en la Universal de París de 1900 y en la de Barcelona de 1904. Practicó la restauración, como su padre. Muere en Barcelona en 1945.*

BIBL.: B. de Bantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).





133

Lám. CXXXII, pág. 250

## PEDRO BUENO

## 134 FLORERO CON PORCELANAS

Lienzo, 0,55 × 0,46 m.  
Fdo.: «Pedro Bueno». Angulo inferior izquierdo.

Aunque sean más conocidos sus retratos, no deja de tener cierto interés este bodegón en el que prima el juego de volúmenes. Está presidido por un jarrón isabelino, cuyas formas contrastan con la jarra de cristal, de volúmenes escuetos, que contiene un ramillete de anémonas y con la pequeña jícara. Todo ello está tratado con una gran simplicidad, acorde con la composición, en gamas suaves tan sólo rota por los vivos tonos de las flores, que se destacan, además, por el fuerte toque de pincel.

## PEDRO BUENO

Nació en Villa del Río (Córdoba) en 1910. En contra de la oposición familiar, consiguió que su afición por la pintura y el dibujo mereciera una beca de la Diputación de Córdoba con la que realizó estudios en Madrid en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Bellas Artes, no adscribiéndose a ningún movimiento artístico. A partir de 1940 realiza retratos, separándose del modelo académico, y bodegones. En 1945 obtiene tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por un retrato de la poetisa Dolores Catairineu y expone su Autorretrato en la Exposición de la Joven Escuela Madrileña, que es muy discutido. Pensionado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando viaja a Londres. En 1947 expone en la Galería Buchholz. Obtiene segunda medalla en 1952 por *Mujer con abanico* (Museo Español de Arte Contemporáneo), y alcan-

za la primera medalla en el siguiente certamen, también con un retrato. Premio de la Diputación de Córdoba en la Exposición Nacional de 1957.

BIBL.: M. Sánchez Camargo, *La pintura española contemporánea: La Nueva Escuela de Madrid*, Madrid, Cultura Hispánica, 1954; J. A. Gaya Nuño, *Arte del siglo XX*, «Col. Ars Hispaniae», vol. XXII, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1977; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

## 135 COLLAGE AZUL

Collage, 0,69 × 0,57 m.  
Firmado en anagrama abajo, en el centro.  
Fechado: «79».

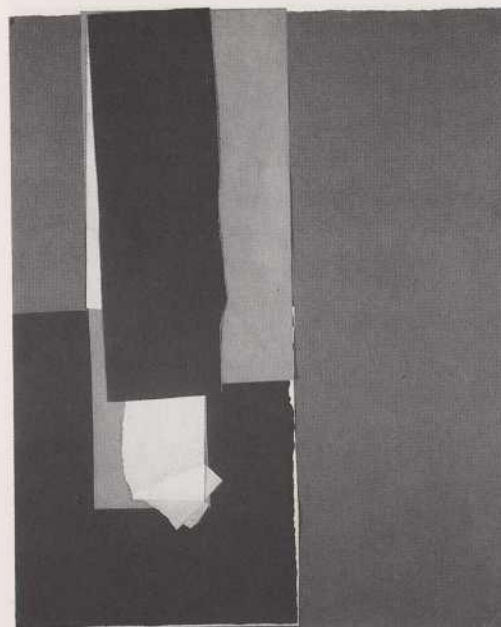
## 136 COLLAGE BERMEJO

Collage, 0,79 × 0,58 m.  
Firmado en anagrama en el ángulo inferior derecho.  
Fechado: «79».

La técnica del papel recortado siempre remite a Kurt Schwitter, en el recuerdo, aunque estas obras están lejanas del sentir del maestro alemán autor de las composiciones «Mertz».

Lejos ya de los primeros papeles pintados y encolados, de ascendencia neoplástica, éstos llevan ya el sello de la fuerza expresiva que se aprecia en las obras del pintor desde los últimos años de la pasada década. Son, también, sintomáticos de una capacidad extraordinaria para el uso de los colores.

EXP.: Arco 82, Madrid, 1982.

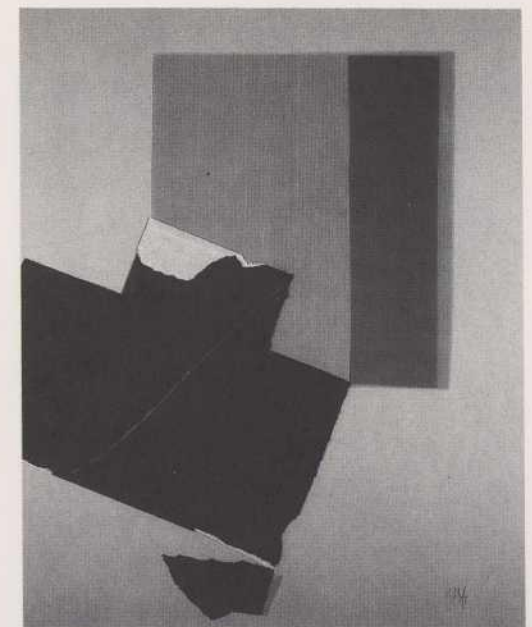


135

Lám. CLXXII, pág. 295



134



136





137

## MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

## 137 CONCIERTO CAMPESTRE

Lienzo. 1,01 × 1,05 m.

Campaño pasa, en un par de lustros, de ser uno de los más firmes valores de la abstracción geométrica depurada, a una figuración transvanguardista en la que no muestra menos dotes, tanto en la composición y el color como en la técnica que, pese a su voluntario descuido, no sabe prescindir de algo equivalente a lo que hasta hace poco llamábamos *calidad*. En el *Concierto Campestre* vuelve a un tema cuasi-eterno de la pintura pre-vanguardista, tratado admirablemente por pintores como Vermeer o Picasso. La composición es clásica, museal, con las dos figuras formando una abertura en V que enmarca un paisaje fluvial sobre el que hay una alusión a un templo clásico. Casi estamos en las huellas de Poussin. El colorido es fresco y vivo, sin perder por ello delicadeza. Se trata de un buen espécimen de la nueva figuración posmoderna, sin nada de su gratuita agresividad.

## MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

## 138 EL NAUFRAGIO (Triptico)

Lienzo. 1,70 × 1,54 m. Parte central.  
1,70 × 1,70 m. Partes laterales.

Entre las obras con más pretensiones de su última producción (1974), este tríptico de Campaño parece ser el broche de la serie dedicada al tema del naufragio, tras las demás glosas que dedicó a Cézanne o a Delacroix. Es composición ambiciosa, no sólo por el tamaño, en la que predomina el mar picado de un día de tormenta. Los personajes y barcos, tratados con gruesa pasta al óleo, y el movimiento del agua, muestran la capacidad de síntesis expresiva de la que ya dio pruebas suficientes en las pinturas, rigurosamente abstractas, del

final de los años setenta. La energía de la pincelada y de los toques de color, siempre administrados con una espontaneidad que revela grandes dotes para el cromatismo, conectan esta espléndida pintura con la moda neoexpresionista difundida por los pintores berlineses actuales.

Hay en el conjunto un rigor constructivo sorprendente por lo audaz y la buena resolución de cada una de las tres partes; el tratamiento de los temas no está lejos del muralismo y permite esperar del pintor incursiones en este género.

EXP.: *El Naufragio*. Galería Egam, Madrid, 1984.

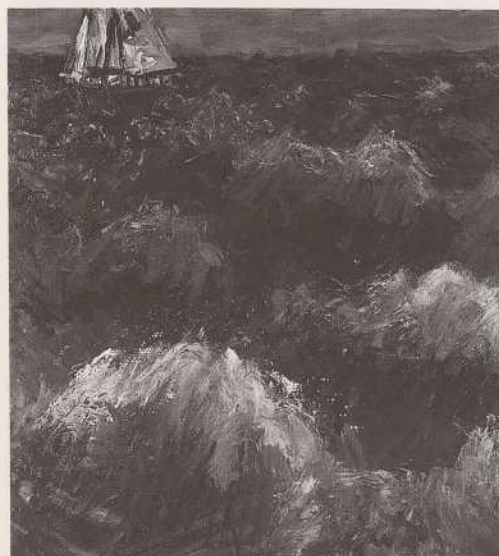
## MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

*Pintor y grabador, nace en Madrid en 1948. Cursa estudios de Arquitectura y Bellas Artes en Madrid y Valencia. Realiza su primera exposición individual en 1969, a partir de entonces expone en Valencia, Madrid y Sevilla. Envía obras a la III Bienal de Ibiza, Exposición Libre de Bellas Artes de Madrid (1971), Premio Valdepeñas, Art' de Basilea, Artexpo de Barcelona y al Spanish Institute de Nueva York. Entre 1976 y 1977 se establece en París en la Cité Internationale des Arts, obtiene la Beca de la Fundación Juan March para ampliar estudios en París (1980), realizando investigaciones en torno al análisis de la obra de Poussin, Delacroix, Cézanne y sobre todo de la Olimpia de Manet. Se le concede el Primer premio de Pintura de Olite en 1983. Como grabador se relaciona con el Grupo Quince, presentando sus pruebas en numerosas muestras.*

BIBL.: Varios, *Miguel Angel Campaño: Serie La Ventana (1973-1974)*; pinturas, collages, objetos, Madrid, Galería Iolas-Velasco, 1974; Varios, *Madrid DF*, Museo Municipal, Madrid, 1980; J. Gállego, *Arte Abstracto Español*, Madrid, Fundación Juan March, 1983; J. M. Bonet, *Exposición Obras en Marcha, Contrapartida Juvenil*, Murcia, Excelentísimo Ayuntamiento de Murcia, 1984.



Láms. CLXXVII, CLXXVIII, CLXXIX, págs. 300, 301



138



## RAMÓN CASAS Y CARBÓ

## 139 PAISAJE

Lienzo. 0,85 × 1,23 m.

Fdo.: «R. Casas». Angulo inferior izquierdo.

Es éste un paisaje desacostumbrado en cualquier artista, y todavía más en el modernista Ramón Casas, tan amante de las composiciones ciudadanas, de París o Barcelona, animadas por numerosos personajes. Es un paisaje, casi diríamos, anodino, pero con cierta paradójica novedad. Se trata, sin duda, de un paisaje de un país moderno, con tren y teléfono: los carriles y los postes lo denuncian. Junto a la vía férrea corre —o más bien se para— un camino de tierra, desierto. El campo adquiere así un cariz melancólico, suburbano —aunque acaso este rincón del mundo esté lejos de toda agrupación humana—, con esa humilde resignación de la naturaleza, dominada por el hombre, que luego la olvida. Esos dos caminos tendrían, para un emblemista, un sentido metafórico: aunque destinados a servir de base a velocidades muy distintas, ambos poseen la misma melancolía horizontal, ambos mueren en cuanto el ser vivo desaparece de ellos. El cuadro está pintado con esa sobriedad en la pasta y en el color con que Casas quiere ponerse al unísono con Velázquez. Si Cézanne hablaba de «refaire Poussin d'après nature», Ramón Casas hubiera podido decir que trataba de traer a don Diego a nuestro tiempo de cables y de vías.

## RAMÓN CASAS Y CARBÓ

Nace en el seno de una familia adinerada barcelonesa en 1866; recibe su primera formación de Juan Vicens, trasladándose a París donde fue discípulo de Carolus Duran y entra en contacto con los impresionistas, particularmente Manet, al que admira. Regresa a España y vuelve a París en 1890; traba amistad con Utrillo y Rusñol, con el que expone junto a Clarassó en la Galería Parés casi anualmente, formando un trío perfectamente representativo del arte catalán de su época. De este momento son sus temas del Moulin Rouge y del Moulin de la Galette en los que la afinidad con Toulouse Lautrec es notoria. Obtiene tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892. En 1894 regresa a España y cambia de temas, que son un reflejo de los acontecimientos turbulentos de su época, como Garrote vil o La carga (Primera medalla en la Nacional de 1904), y otros más optimistas como el Baile de tarde, en los que acentúa su gusto por la luz difusa y los tonos grises. Excepcional dibujante, realizó retratos a lápiz y toques de pastel de las más importantes personalidades de la vida cultural y aristocrática del primer decenio de siglo, de las que 216 se conservan en el Museo de Barcelona. Firmó carteles para el Anís del Mono, Papel Boer o Cigarrillos París. Obtuvo importantes recompensas en la Internacional de Berlín, Munich, Viena y Barcelona. Exposición individual en las Galerías Layetanas

en 1916 y Exposición homenaje en el Círculo Artístico de Barcelona (1930), en donde fallecería dos años más tarde. Fundó las revistas Pel y Paloma y Forma, de corta vida, y fue asiduo contertulio de Els Quatre Cats.

BIBL.: J. F. Rafols, *Ramón Casas, pintor*, Barcelona, Ed. Omega, 1949, *Ramón Casas, dibujante*, Barcelona, Ed. Omega, 1949; *Catálogo de la Exposición de Ramón Casas en el Palacio de la Virreina*, Barcelona, Junta de Museos, 1958; Sempronio, *Retratos de Ramón Casas*, Barcelona, Polígrafa, 1972.

## PANCHO COSSÍO

## 140 NATURALEZA MUERTA CON AS DE TRÉBOL

Lienzo. 0,73 × 0,92 m.

Fdo.: «Cossio/55». Angulo inferior izquierdo.

Corresponde esta bella pintura a la década de la producción del autor en que la forma se diluye progresivamente entre la materia, el color y la luz, acentuando el juego de misterios e ilusiones cultivados desde entonces.

Junto a un sofá, del cual se aprecia un extremo, se insinúan varios objetos encima de una mesa que no se sabe bien qué apoyo tiene en el suelo. La pecera más próxima al espectador transparenta un as de trébol y la punta de un tenedor, y la que está detrás, refracta un segundo tenedor. Entre ambos, hay una esfera, y el conjunto se completa con papeles, más una forma irreconocible en el extremo izquierdo de la mesa.

Transparencia y ambigüedad son conceptos repetidamente utilizados en la pintura de Cossío, pero, en este caso, la complejidad de una composición con dos diagonales muy definidas, es el armazón de un esquema resuelto brillantemente, aunque a medio camino entre la severidad y la inquietud.

Un colorido de apariencia monótona, en ocre y marrones abetunados, incluye magistralmente modulaciones riquísimas de otras tonalidades que hacen de esta pintura una de las más atractivas entre las del siglo XX que hay en la colección del Banco.

## FRANCISCO GUTIÉRREZ COSSÍO (PANCHO COSSÍO)

Nace en la provincia de Pinar del Río (Cuba) en 1894, donde sus padres, de origen montañés, poseían un negocio de tabacos. En 1898, después del desastre español y la independencia de la isla, regresan a Santander. Un accidente ocurrido en su infancia le lesiona una pierna y comienza a pintar. Se traslada a Madrid iniciando estudios bajo la tutela de Cecilio Plá; en estas clases conoce a Bore y traba con él una amistad que los llevaría a París. En 1921 realiza una exposición en el Ateneo de Santander, produciendo un gran escándalo por sus planteamientos vanguardistas. Viaja a París en 1923, donde permanecerá hasta 1932, integrándose en torno a la Escuela Española de París. Participa en la Exposición de



139

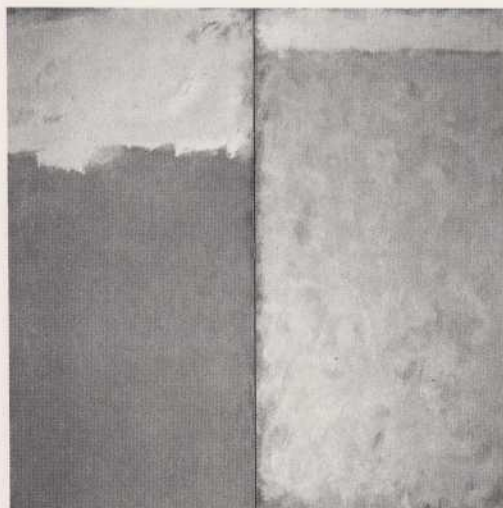
Lám. CIV, pág. 211



140

Lám. CLII, pág. 275





Lám. CLXXIV, pág. 297

141

*Artistas Ibéricos* (1923) y en los salones de los *Independientes* y de *Otoño*, donde su obra es muy alabada por el crítico Christian Zervos a través de *Cahiers d'Art*. A su regreso a España deja de practicar la pintura hasta 1942, año en el que pinta los dos retratos de su madre, aunque en el futuro realizará sobre todo bodegones y marinas. Se consagra definitivamente en la exposición que realiza en el Museo de Arte Moderno en 1950. Obtiene primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1954 y medalla de honor en la de 1962. En la Feria Mundial de Nueva York de 1965 se le dedica una sala, así como en la Exposición Nacional del siguiente año. Realiza dos grandes lienzos de exaltación de la orden de los Carmelitas en Madrid. Practica el grabado, que publica en las Ediciones La Rosa Vera. Muere en Alicante en 1970. Junto con María Blanchard es uno de los mejores representantes de las aportaciones montañesas a la vanguardia artística española.

BIBL.: J. A. Gaya Nuño, *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970; G. Diego y J. Hierro, *Pancho Cossío. Exposición Antológica*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971; J. A. Gaya Nuño, *Vida y obra de Pancho Cossío*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973; L. Rodríguez Alcalde, *Pancho Cossío*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.

## GERARDO DELGADO

## 141 CURRO ROMERO (Díptico)

Lienzo. 1,42 x 0,82 m. cada parte.  
Firmado al dorso en cada parte: «G. Delgado».

La serie *Curro Romero* (1978) a la que pertenece este díptico es, en el título, un pretexto de referencias al color de los trajes que lucen los toreros en el ruedo. Pero el color cálido, que se distribuye en cuatro sectores, degradados o subidos es, en realidad, el protagonista del cuadro.

El autor ha realizado estos ejercicios con grandes superficies, dramáticamente compuestas a veces, en las que se organizan unos pocos colores, y ha ido introduciendo, posteriormente, sencillas formas de gran contundencia plástica hasta llegar al conjunto de obras que presentó en *Arco 82* y el titulado *En la ciudad blanca* (1983).

La sugestión que producen las vibraciones y las transparencias de diferentes valores de un mismo tono son el procedimiento para lograr una pintura de presencia inquietante, como ésta, que es la primera obra abstracta adquirida para la colección del Banco.

EXP.: *Tres Pintores Sevillanos*, Galería Iolas Velasco, Madrid, 1978.

## GERARDO DELGADO

Perteneciente al grupo de la Nueva Generación, nace en Olivares (Sevilla) en 1942. Realiza estudios de Arquitectura y simultáneamente pinta

obras dentro de una figuración expresionista que va evolucionando hacia la abstracción, al mismo tiempo que hace estructuras manejables por el espectador. En 1969 participa en los Seminarios de Generación Automática de Formas Plásticas, del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, cuyos resultados expone, junto con otros artistas, en el Ateneo y en el Palacio de Congresos de Madrid (1971) y en la Universidad de California (1974). Realiza su primera exposición individual en la Galería La Pasarela de Sevilla (1967) y participa en exposiciones con el grupo Pintores Sevillanos a partir de 1972. También ha realizado el diseño y montaje de exposiciones madrileñas en los últimos años.

BIBL.: Catálogo de la exposición *En la Pintura*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1977; F. Rivas, Gerardo Delgado. *La Nueva Academia*, Catálogo de la exposición *Cinco Pintores Sevillanos*, Granada, Banco de Granada, 1979; J. Gállego, *Arte Abstracto Español*, Madrid, Fundación Juan March, 1983.

## JUAN MANUEL DÍAZ CANEJA

## 142 PAISAJE

Lienzo. 0,73 x 0,60 m.  
Fdo.: «J. M. Caneja». Angulo inferior derecho.

## 143 PAISAJE

Lienzo. 0,50 x 0,61 m.  
Fdo.: «Caneja». Angulo inferior izquierdo.

## 144 PAISAJE

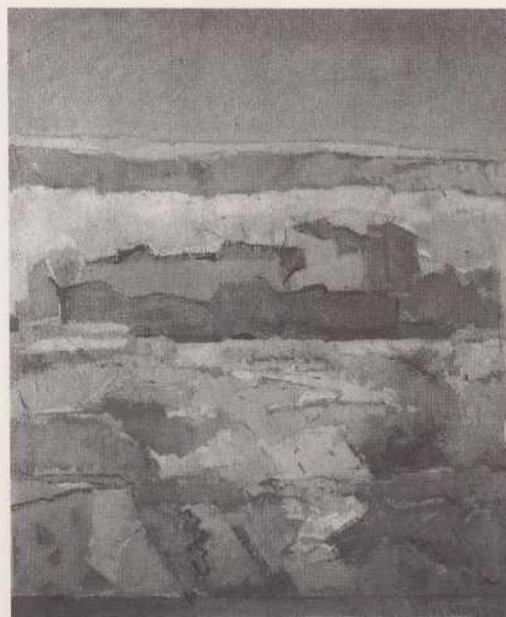
Lienzo. 0,60 x 0,81 m.  
Fdo.: «Caneja». Angulo inferior izquierdo.

Es Juan Manuel Díaz Caneja uno de los pintores más personales, entre los que han tratado el género del paisaje en nuestro siglo. Mezcla de refinamiento y voluptuosidad cromática, fiel, a través de los años, a una manera propia de abordar la representación del paisaje, en ocasiones puede llegar a sugerir con claridad que el género es en sí un pretexto para acercarse a él con visión estrictamente plástica, casi abstracta, pero sin abandonar las referencias a la realidad cotidianamente aprehensible. La utilización del color es casi siempre en gama de ocre y rosas, según planos débilmente delimitados en composiciones orgánicamente dispuestas y sin el menor asomo de estridencias.

Junto con Palencia, Vaquero Palacios y, más tarde, Beulas, dan ejemplos de la rica variedad del paisaje español en este siglo.

## JUAN MANUEL DÍAZ CANEJA

*Natural de Palencia* (1905), fue discípulo de Vázquez Díaz en Madrid durante siete años. Viaja a París y expone en dos ocasiones en el Salón de Mayo de la capital francesa. Realiza sobre todo paisajes de extrema gravedad, que parten de un cierto cubismo y se integran en lo



142





143

Lám. CLIX, pág. 282



144

Lám. CLX, pág. 283

«fauve», próximo a la abstracción; en ellos predominan los ocre de un modo reiterativo al igual que en su *Tierra de Campos*, o como en los bodegones. En las *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes* alcanza la tercera medalla en 1954, la segunda en 1957 y la primera en 1962. Premiado en el *Concurso Nacional de Pintura de 1958* y por el *Ayuntamiento de Madrid* en 1960, en 1980 se le concede el *Premio Nacional de Artes Plásticas*.

BIBL.: G. Celaya, *Juan Manuel Caneja*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1959; M. Sánchez Camargo, *Diez pintores madrileños*, Madrid, Cultura Hispánica, 1966; E. Azcoaga, *Juan Manuel Caneja. Premio Nacional de Artes Plásticas*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1980.

## MENCHU GAL

### 145 LA PLAZA DEL PUEBLO

Lienzo. 0,81 x 1,00 m.

Fdo.: «Menchu Gal». Angulo inferior izquierdo.

A lo largo de la calle principal se alinean edificios de varias plantas y caserones rodeados de vegetación; en el primer plano, a la derecha, hay un edificio de una nave, que podría ser el mercado local; en la lejanía se perfilan otras edificaciones bajo un cielo poblado de nubes. Es un paisaje algo ingenuista en el que las formas están estructuradas mediante colores cálidos que caracteriza la segunda época de la artista, más clara y colorista de paleta, más fluida en el trazo de las pinceladas.

## MENCHU GAL

Excelente paisajista, nace en Irún en 1919. Asiste a las clases de Montes Iturrioz en su ciudad natal y viaja a París, donde conoce la obra de Léger y Ozenfant. A su regreso a España se instala en Madrid en la Residencia de Estudiantes, cursando estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el taller de María Rosset. Se vincula a la Escuela de Madrid, que reagrupa junto a Benjamín Palencia y su Escuela de Vallecas, a un conjunto de artistas que buscan la renovación de la pintura, particularmente el paisaje. En esta línea, elige temas del País Vasco, Castilla, Asturias e Ibiza, recreando un ritmo de renano de gran belleza y brío. Obtiene segunda y tercera medalla en las *Exposiciones Nacionales de 1954 y 1962* y premios en los *Concursos Nacionales de Pintura*. Fue becaria del Instituto Francés.

BIBL.: E. Lafuente Ferrari, M. Sánchez Camargo, *Menchu Gal*, «Col. Cuadernos de Arte», Madrid, Publicaciones Españolas, 1964; *Catálogo de la Exposición Menchu Gal*, Madrid, Galería Biosca, 1971; J. M. Moreno Galván, *Menchu Gal*, «Col. Pintores y Escultores Vascos de Ayer, Hoy y Mañana», Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1973.

## JUAN JOSÉ GÁRATE

### 146 MANUEL MARRACO RAMÓN

Septiembre, 1933-Marzo, 1934

Lienzo. 1,10 x 0,70 m.

Fdo.: «J. J. Gárate/1935». Angulo inferior izquierdo.

Don Mariano Marraco Ramón fue un ilustre político y economista zaragozano del partido republicano, seguidor de las ideas de don Joaquín Costa en la búsqueda de la fertilización de los secanos con los oportunos riegos, entre los que el Canal Imperial ocupa papel preponderante. Fue Ministro y Gobernador del Banco de España, como sucesor de don Julio Carabias, desde septiembre de 1933 a marzo de 1934. Es probable que partiere de él mismo la elección de su retratista y el ambiente de su retrato, ejecutado en 1935 por el pintor aragonés, especialista en asuntos regionales, Juan José Gárate, cuya *Copla alusiva* (Museo de Bellas Artes de Zaragoza) ha sido el cuadro más popular de tema «baturro». Marraco aparece sentado, no en una poltrona ministerial, sino en un ribazo del campo, y no revestido de las insignias de su cargo, sino de paisano como un paseante que hubiera salido a ver cómo van las cosechas. Su mirada se planta, con inquisitiva franqueza, en quien lo mira. El cuadro no es, sin duda, una obra maestra, pero sí una pintura sincera.

## JUAN JOSÉ GÁRATE

Natural de Albalate del Arzobispo (Teruel), nace en 1870. Fue discípulo de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y pensionado en Roma por



145



146

Lám. CXXXIX, pág. 256





Lám. CLXV, pág. 288

147

la Diputación. En 1895 obtuvo tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Zaragoza y en 1898 en la Universal de París, recibiendo la segunda en la Nacional de Bellas Artes de 1904 por Una copla alusiva (Museo de Bellas Artes de Zaragoza). Premiado en la Exposición Regional de 1905 y en la Hispano Francesa de Zaragoza de 1904 y 1908, gana segunda medalla en la Exposición de Arte Decorativo de Madrid (1911) y medalla de oro en la Internacional de Panamá de 1916. Cultivador de temas regionales y retratos, su figura se encuadra dentro del grupo de pintores aragoneses que se encuentran entre Pradilla y la nueva generación de pintores del presente siglo. Falleció en Madrid en 1939 al ser atropellado por un tranvía.

BIBL.: Centenario del pintor Juan José Gárate, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1971; M. Osorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868, Edición facsimil, Gaudi, 1975; M. García Guatas, *Pintura y Arte Aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976.

#### LUIS GARCÍA OCHOA

##### 147 PAISAJE

Lienzo. 0,82 × 1,00 m.  
Fdo.: «G. Ochoa». Angulo inferior izquierdo.

Unos árboles y un sendero dan pie para hacer un estudio de color. En base a un tema tan sencillo y con una gama cromática basada fundamentalmente en verdes y bermellón, con algún toque de tierra tostada, azul y blanco, consigue el autor una valoración contundente del color al abrigo de una técnica expresionista.

LUIS GARCÍA OCHOA

Nacido en San Sebastián en 1920. Junto con, la también vasca, Menchu Gal se incorpora a la Escuela de Madrid nada más terminar la guerra civil, aunque mantiene una independencia plástica que, rozando lo informal, desembocará en su particular expresionismo, sin abandonar el color propio de la tradición de la pintura vasca. Realiza sobre todo paisajes, escenas circenses y temas de realismo crítico, en ocasiones grotescos, que le relacionan con Solana y Mateos. Gran acuarelista y grabador, fue pensionado por el gobierno francés en París y por el español en Milán y becario de la Fundación Juan March. Ganó el Premio del Ayuntamiento de San Sebastián en 1960, la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1960 y el gran premio de pintura de la Bienal de Alejandría de 1965.

BIBL.: M. Llano Gorostiza, *Pintura vasca*, Bilbao, Artes Gráficas Grijelmo, 1965; J. A. Gaya Nuño, *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970; F. Flores Arroyuelo, *García Ochoa*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973; J. L. Jover, *García Ochoa: Realismo grotesco y fiesta profana*, Madrid, Ed. Rayuela, 1976.



148



149

#### EMILIO GRAU SALA

##### 148 FIGURAS A LA MESA

Lienzo. 0,73 × 0,92 m.  
Fdo.: «Grau Sala». Angulo inferior izquierdo.  
Firmado y fechado al dorso, en París, en 1975.

Obra muy característica de este autor en la que domina su fresco y delicado colorido, con un punto de instinto decorativo. Buen conocedor de la pintura francesa, asienta en sus obras conceptos nabis y arabescos próximos a Dufy con los que modula la composición en este caso, formada por una madre con sus hijos en un interior presidido por una gran mesa con fruteros.

EMILIO GRAU SALA

Su padre, el artista Grau Miró, había sido uno de los promotores del Saló dels Humoristes. Nace en Barcelona en 1911, asiste a la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, realiza su primera exposición individual en su ciudad natal en 1930 y participa en el Saló del Independents; al año siguiente se le premia en el Concurso Montserrat y expone en Barcelona y Amsterdam. Viaja a París entre 1932 y 1934 donde permanece algunos meses, instalándose definitivamente allí en 1936. Recorre Inglaterra, Bélgica, Venecia y las costas francesas, pasando largas temporadas en Var (Barbizon) y en Honfleur donde será uno de los pintores más activos. Expone sus obras en los Salones y museos de la capital francesa, Filadelfia, Pittsburg, Buenos Aires, Nueva York, Los Angeles, Barcelona y Madrid. Realiza ilustraciones para textos de Francis James, Verlaine, Baudelaire o Dostoiewsky, así como decoraciones para teatros y trasatlánticos. El gobierno francés le nombra *Officier des Arts et Lettres*. Fallece en Barcelona en 1975.

BIBL.: Gasch y otros, *Grau Sala*, Bilbao, «La Gran Enciclopedia Vasca», 1974; R. Chávarri Porpetta, *Emilio Grau Sala*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1976; J. A. Maragall, *Emilio Grau Sala (1911-1975)*, Barcelona, Hogar del Libro, 1978.

#### JULIÁN GRAU SANTOS

##### 149 EL CONVENTO DE LA HOZ DEL HUÉCAR

Lienzo. 0,81 × 1,00 m.

Es una vista del agreste campo conquense, en la que luce el autor su característico estilo como paisajista heredero del impresionismo, frente a otras obras con figuras en las que tiende a su otra faceta, más expresiva. En este paisaje muestra Grau Santos habilidad técnica y una fuerte sensibilidad cromática, como la que consigue también en sus acuarelas y pasteles.



JULIÁN GRAU SANTOS

Hijo de los pintores Emilio Grau Sala y Angeles Santos Torroella, nace en Canfranc (Huesca) en 1937. Realiza estudios de Filosofía y Letras y en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Viaja por toda España, pasando largos periodos en Barcelona, Madrid, Sitges y Cuenca, así como en París. Ha alcanzado un gran número de premios: tercero y medalla de plata en la Exposición Nacional de Pintura de Alicante (1960), medalla Ramón Rogent (1962), premio del Cabildo Insular y Ayuntamiento de Las Palmas en la Exposición Nacional de Bellas Artes del mismo año, primer premio y medalla Fortuny (1963), tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1964), premio San Jorge de la Diputación de Barcelona. A partir de 1966 expone con regularidad en la Galería Parés de Barcelona y Cisne de Madrid. Seleccionado para el Premio de la Crítica de París (1967-1968), gana la medalla de plata en el Salón des Artistes Français y el premio Ciudad de Barcelona en 1972. Ha realizado exposiciones individuales en España, Basilea y París. A partir de 1974 practica también la escultura.

BIBL.: Varios, *Grau Santos*, «Col. Maestros actuales de la Pintura y la Escultura Catalana», Barcelona, «La Gran Enciclopedia Vasca», 1974; R. Chávarri, *Dibujos de Grau Santos*, «Col. Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura», Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1976.

## EUGENIO HERMOSO

## 150 NICETO ALCALÁ ZAMORA, PRESIDENTE DE LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA

Lienzo. 2,10 × 1,50 m.  
Fdo.: «Eugenio Hermoso». Angulo inferior derecho.

Académico de la de Bellas Artes de San Fernando, pintor muy grato dentro del género regional, que ha dejado de su país, Extremadura, muy bellas imágenes, Eugenio Hermoso fracasa en este retrato del Presidente, envarado y torpe, con una composición absurda y forzada, que ni es retrato de aparato ni efigie íntima y familiar. En el legajo 3818 del Archivo del Banco España existe documentación sobre el encargo y pago de esta obra, que se salva por su interés documental.

EUGENIO HERMOSO

Es, junto con Covarsi, uno de los mejores representantes de la pintura extremeña de su época. Nació en Fregenal de la Sierra (Badajoz) en 1883. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla con Jiménez Aranda, que le influiría poderosamente, y en la de San Fernando de Madrid. Concurrió a las Exposiciones Nacionales, donde alcanza tercera medalla en 1904, segundas en 1906 y 1908 y primera en 1917 por A la fiesta del pueblo, dentro de la órbita costumbrista.

Participa en exposiciones internacionales en las que sus obras de asunto rural adquieren numerosos premios. Fue profesor de la Escuela Provincial de Pintura de Huelva; a partir de 1919 se traslada a Madrid, ejerciendo como profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y se le nombra Académico de la de Bellas Artes de Madrid en 1941. Publica su autobiografía, que firma con el seudónimo Francisco Teodoro de Nertóbriga en 1955. Murió en Madrid en 1963.

BIBL.: Francisco Teodoro de Nertóbriga, *Vida de Eugenio Hermoso*, Madrid, Ed. Castilla, 1955; Catálogo de la Exposición *Eugenio Hermoso*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964; José López Jiménez, *El pintor Eugenio Hermoso*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1965; Francisco Lebrato Fuentes, *Hermoso. Primer centenario de su nacimiento (1883-1983)*, Caja de Ahorros de Badajoz, Badajoz, 1984.

## JOSÉ HERNÁNDEZ MOMPÓ

## 151 GENTE EN LA PLAYA

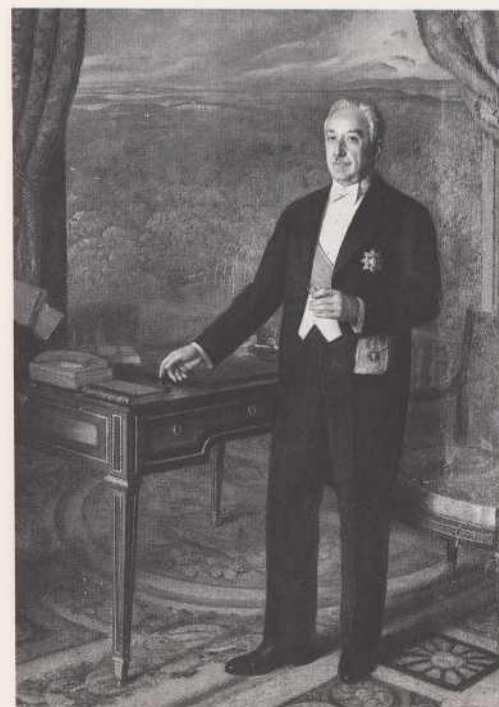
Lienzo. 0,81 × 1,00 m.  
Fdo.: «H. Mompó 1975». Angulo inferior derecho. Titulado al dorso.

El título de este cuadro es una ironía más del artista. Los trazos dispersos, las manchas difuminadas de color disuelto y los juegos gráficos de pequeñas formas, senderos, trazados y puntos, anárquicamente dispuestos en apariencia, son los escasos elementos formales de una composición bien ajustada en la que domina el difícil orden de las relaciones sabiamente organizadas.

La capacidad colorista que se aprecia en el autor, característica por el uso de pocos tonos bien elegidos, confiere a esta obra ecos imprevistos de la pintura levantina de este siglo.

JOSÉ HERNÁNDEZ MOMPÓ (MOMPÓ)

Nace en Valencia en 1929, hereda de su padre, el pintor y profesor de dibujo Hernández Doce, la afición por la pintura. En 1940 comienza sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y realiza ilustraciones para cuentos. Dos años después ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y conoce a Javier Clavo, que le influirá decisivamente en su ruptura con el academicismo. En 1948 reside en Granada, pensionado por la Residencia de Pintores de la Alhambra, donde realiza su primera exposición individual. Viaja por primera vez a París en 1951 donde permanece seis meses, allí conoce a Juana Francés, Palazuelo y Chillida. Obtiene una beca para Roma (1954), residiendo en la Academia Española de Bellas Artes; se traslada a Holanda (1955) y a su regreso se instala en su residencia de Aravaca. En 1958 consigue la beca de la Fundación Juan March. Participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1962 y gana la segunda medalla, también la primera en 1966. A partir de 1963 y hasta 1973 reside alterna-



150

Lám. XCIII, pág. 193



151

Lám. CLXIX, pág. 292





152

tivamente en Madrid e Ibiza. Se le otorga el Premio Unesco en la Bienal de Venecia de 1968. Establecido en Estados Unidos durante un año (1973), a su regreso fija su residencia en Palma de Mallorca hasta 1983, que se traslada a Madrid. Realiza también obra gráfica, editada, entre otros, por la Galería Maeght, Juana Mordó y Grupo Quince.

BIBL.: L. García Berlanga, *Siete notas sobre pintura y algo de Hernández Mompó*, Madrid, «Cuadernos de Arte del Ateneo», 1958; *Mompó, Antología de su escritura*, Madrid, Rayuela, 1978; *Manuel Hernández Mompó*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo - Diputación Provincial de Valencia, 1984.

#### MANUEL HUMBERT

##### 152 FIGURA VESTIDA DE ROSA

Lienzo. 0,73 x 0,60 m.

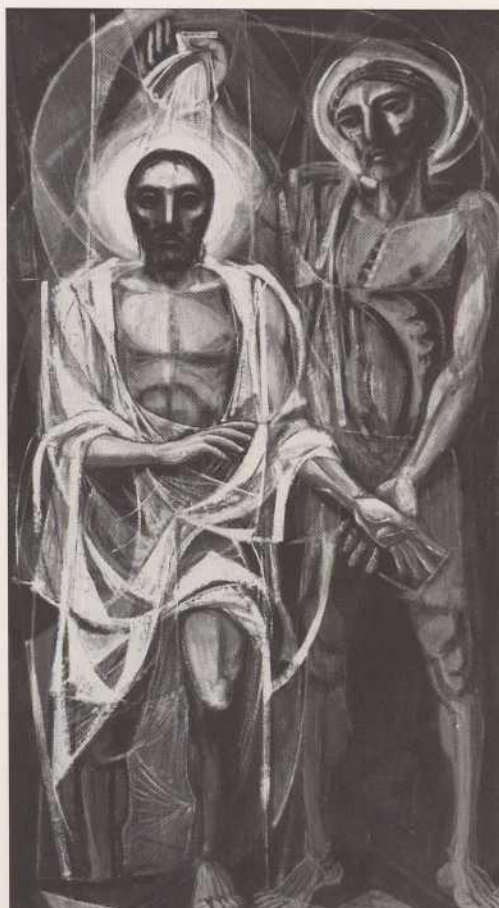
Fdo.: «Manuel Humbert». Angulo superior derecho.

Retrato que se inscribe dentro de sus habituales figuras femeninas. Como es habitual en este pintor, la modelo aparenta una cierta naturalidad y parece encontrarse algo sorprendida en su intimidad. Es obra de acertada gama de tonos claros y buena calidad pictórica, con vigorosa ejecución y bella materia.

MANUEL HUMBERT

Artista barcelonés (1890-1975), comienza la carrera de derecho por imposición familiar, que abandona para cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge y en el Cercle Artístic de Sant Lluc, completándolos en la Academia de F. Galí. Excelente dibujante, colabora en las revistas *Papitu*, *Revista Nova* y *Picarol*. En 1909 viaja a París por primera vez, allí asiste al nacimiento del cubismo, que apenas influye en su obra y entabla amistad con Modigliani, que le retrata en dos ocasiones. En 1915, a su regreso de una de sus estancias parisinas, realiza su primera exposición en las Galerías Layetanas; en 1927 lo hará en la Sala Parés de la que a partir de entonces será asiduo expositor. En 1934 se le concede el Premio Nonell y en 1953 el de la II Bienal Hispanoamericana de Arte y sala especial en la siguiente convocatoria, que tuvo lugar en Barcelona.

BIBL.: R. Benet y M. Olivar, *El pintor Manuel Humbert*, Barcelona, Edimar, 1960; Varios, *Humbert, «Col. Maestros actuales de la Pintura y Escultura Catalanas»*, Barcelona, «La Gran Enciclopedia Vasca», 1974.



153

JOSÉ MARÍA DE LABRA

Nace en La Coruña en 1925, donde celebra su primera exposición individual en 1947. Adscrito al movimiento abstracto, se interesa por el arte religioso y una buena muestra de ello son las vidrieras que realiza en 1954, para el Convento de Dominicos de Valladolid en colaboración con el arquitecto Miguel Fisac. Expone sus obras en Madrid, Barcelona y Bilbao, algunas de ellas antológicas. En 1965 se le nombra director artístico del Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York. Ha participado en numerosas exposiciones internacionales, entre ellas las Bienales de Venecia (1956-1972), Viena (1954), Hispanoamericanas de Arte (1953-1955), de Arte Sacro de Salzburgo (1956-1958), São Paulo (1959-1961-1974), Bruselas (1958-1960) y Nueva York (1967).

BIBL.: M. Fisac, *José María de Labra, pintor*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1955; R. Chávarri Porpetta, *Labra*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.

#### JOSÉ MARÍA DE LABRA

##### 153 BAUTISMO DE CRISTO

Oleo sobre cartón. 1,85 x 1,05 m.

Fdo.: «Labra 55». Angulo superior derecho.

Al dorso: Etiqueta de la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Barcelona, 1955.

En los años cincuenta ocurre un proceso renovador del arte religioso a consecuencia de los cambios de actitud de la jerarquía eclesiástica ante la difusión internacional del movimiento moderno. Iniciado con la arquitectura, muestra de lo cual son las muchas nuevas iglesias «modernas» que se hacen en las décadas de los 50 y los 60, las demás artes (pintura, escultura y las decorativas) se adaptan formalmente a los nuevos espacios que se definen.

José María de Labra jugó un papel de primera línea en este cambio formal, produciendo composiciones de carácter tradicional resueltas con esquemas y procedimientos donde el primitivismo y las herencias expresionistas son administradas hábilmente. Labra y el tempranamente desaparecido Carlos Pascual de Lara, hicieron numerosos murales, viacrucis y vidrieras para iglesias, en los que fácilmente se advierte la influencia de la pintura italiana de los años cincuenta, en especial de Máximo Campigli.

El *Bautismo de Cristo*, de la colección del Banco, es muy expresivo de la situación renovadora del arte religioso de aquellos momentos.

EXP.: III Bienal Hispanoamericana de Arte, Barcelona, 1955.



## CARMEN LAFFÓN

## 154 SEVILLA

Lienzo. 1,02 × 1,47 m.  
Fdo.: «Carmen Laffón-Sevilla 62».  
Angulo inferior izquierdo.

En la tradición de nuestro mejor realismo de siempre, Carmen Laffón ahonda, con la sensibilidad más actual, en el paisaje urbano y en la naturaleza muerta, logrando resultados como éste, lleno de acentos poéticos en la disposición de los objetos y enseres cotidianos. Desde la mata de albahaca, que hasta hace pocos años se vendía en su ciudad en los puestos de agua, el jazminero, la esparaguera, el cuenco de cerámica, los cacharros de barro zurbaranescos, la caracola, los jazmines amontonados, hasta la mantilla de blonda, todo nos remite al entorno próximo de la artista en Sevilla, ciudad de la que emergen los tejados en la mitad superior del cuadro. Las referencias simbólicas que contiene son, no obstante, secundarias, ante las calidades de la atmósfera general de la composición basada en el contraste de lo inmediato, como bodegón silencioso y la vista, más lejana, de una ciudad de la que se muestra su parte más deshabitada.

Pintura de calidades muy bellas, técnicamente ha sido resuelta como insinuación de las formas, con un colorido preciso, sosegante y lleno de matices.

## CARMEN LAFFÓN DE LA ESCOSURA

Nace en Sevilla en 1934. Inicia su primera formación pictórica en el estudio de Manuel González Santos, siguiendo más tarde los cursos de Bellas Artes en la Escuela de Santa Isabel de Hungría y en la de San Fernando de Madrid. En 1955 obtiene una beca del Ministerio de Educación para realizar estudios en Italia, donde obtiene el premio Via Frattini, hace cartones para las vidrieras de la ermita de Valverde del Camino (Huelva) y se le otorga el premio La Rábida de Sevilla en 1959. Reside en Madrid entre 1960 y 1962 y pasa a formar parte de los pintores de la Galería Juana Mordó. Entre 1973 y 1975 reside de nuevo en Madrid y se le nombra profesora de Dibujo del Natural en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, que abandona en 1981. Al año siguiente obtiene el Premio Nacional de Artes Plásticas. Se interesa también por el grabado, realizando litografías para la Editorial Grupo Quince y para el Banco de España con motivo de su Bicentenario en 1982. Ha realizado el cartel anunciador de la Semana Santa de Sevilla (1983) y el de los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de 1984.

BIBL.: L. F. Vivanco, *Carmen Laffón*, Madrid, Langa, 1963; *Arte en el Congreso*, Madrid, 1983; *Realidades*, Cáceres, 1983; R. J. Sierra, *Texto del Catálogo Premios Nacionales de Artes Plásticas (1982)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

## GENARO LAHUERTA

155 JOAQUÍN BENJUMEA Y BURÍN,  
CONDE DE BENJUMEA

Septiembre, 1951-Diciembre, 1963

Lienzo. 1,30 × 0,97 m.  
Fdo.: «Genaro Lahuerta». Angulo inferior izquierdo.

Este retrato de don Joaquín Benjumea y Burín, que fue Ministro y Gobernador del Banco de España durante ocho años (septiembre de 1951 a diciembre de 1963) es considerado como uno de los mejores de su autor y como tal figura en la monografía dedicada por A. M. Campoy a la «Vida y Obra de Genaro Lahuerta» (Paterna, 1979), reproducido en colores entre retratos de Azorín y de Baroja, como lo más característico de la llamada «segunda época» (1947-1959) del pintor, nacido en Valencia en 1905. Lahuerta ha sabido conciliar los valores plásticos (una bella materia y una gama ambarina) con el parecido del modelo, sentado en una butaca con sencillez, ante unas paredes sin más ornato que una cortina lateral y un fragmento de un marco de cuadro. El retratado sostiene sobre una pierna, con la mano izquierda, un ejemplar del diario madrileño «Ya», como signo de sus concomitancias.

## GENARO LAHUERTA

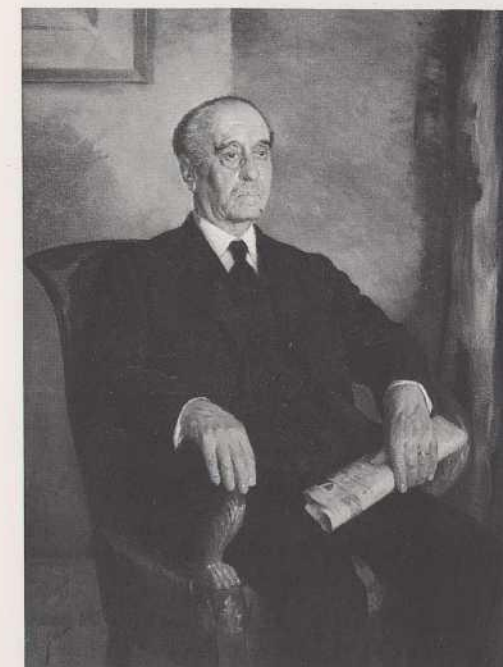
*Catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, desde 1949, y académico de la de San Fernando, de Madrid, en 1976, perteneció en 1930 a la Sociedad de Artistas Ibéricos (con Solana, Mateos, Palencia, etc.) y mereció, en 1943, la 2.ª medalla en la Exposición Nacional por el retrato de su madre y la 1.ª en la de 1948 por su retrato del escritor Azorín. Ha ganado numerosas recompensas.*

BIBL.: Genaro Lahuerta. Textos de Jean Cassou, Lionello Venturi, Paul Fierens, Robert Guette. Librairie Gallimard, París, 1933; Carlos Areán, *Genaro Lahuerta*. Ediciones Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1976; Manuel Campoy, *Vida y obra de Genaro Lahuerta*. Vicent García. Editores, S. A. Madrid, 1980.



154

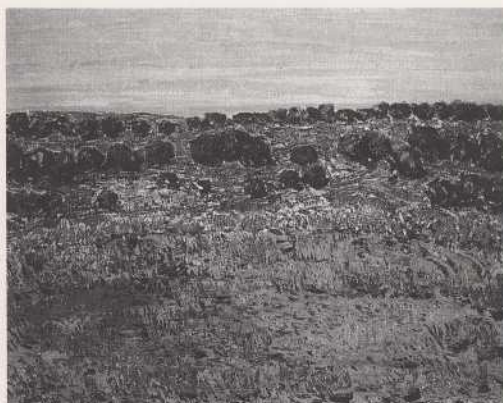
Lám. CLXII, pág. 285



155

Lám. CXLIV, pág. 259





156



Lám. CLXVI, pág. 289

157

## FRANCISCO LOZANO

## 156 TIERRAS DE BÉTERA (VALENCIA)

Lienzo. 0,65 × 0,81 m.  
Fdo.: «Francisco / Lozano 74».  
Angulo inferior izquierdo.  
Titulado al dorso.

## 157 PAISAJE DE VALENCIA

Lienzo. 0,72 × 0,92 m.  
Fdo.: «Francisco / Lozano 73».  
Angulo superior derecho.  
Firmado, fechado y titulado al dorso.

Son dos paisajes del interior levantino. En tonos ocres el primero y de fuerte colorido el segundo, dan buen ejemplo de la incesante búsqueda de una nueva visión de la luz mediterránea que llevaron al autor, según sus palabras, «a plantearse el problema desde unos esquemas deliberadamente monocromáticos». Ambos están resueltos con una técnica esquemática y suelta, correspondiendo a su época de plena madurez artística.

## FRANCISCO LOZANO

*Paisajista valenciano, nace en Antella en 1912. Es un renovador del paisaje, en lo que concierne a los temas, ya que prefiere los campos del interior a los costeros, y se aleja del luminismo tradicional levantino. Se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y obtiene una pensión para la Residencia de Pintores de La Alhambra (Granada). Su consagración tiene lugar en 1946, cuando realiza su primera exposición en la Galería Estilo de Madrid, a partir de entonces su presencia en certámenes es constante. Alcanza la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1948, envía lienzos al Salón de los Once en 1949, obteniendo el gran premio José Antonio Primo de Rivera en 1951 y al año siguiente la primera medalla en la Nacional de Bellas Artes por Paisaje en el arrozal. Se traslada a París pensionado por el Gobierno francés y en 1955 obtiene la cátedra en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, desde la que ganará gran número de discípulos y seguidores. Premio de la Bienal Hispanoamericana de 1956 y de la Diputación*



Lám. CXXXIV, pág. 251

158

y Ayuntamiento de Salamanca en 1957, su consagración definitiva se produce con motivo de la Exposición Antológica organizada por la Dirección General de Bellas Artes de 1974, que será la antesala para su nombramiento como Académico de la de San Fernando.

BIBL.: F. Chueca Goitia, *Francisco Lozano*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1965; J. Ombuena, *Valencia, ciudad abierta: Lozano y su tiempo*, Valencia, Ed. Prometeo, 1972; R. Rubio, *Francisco Lozano*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973; P. Lain Entralgo, *Catálogo de la Exposición de Francisco Lozano*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974.

## JOSÉ LLASERA DÍAZ

## 158 CARLOS VERGARA CAILLEAUX

Febrero, 1924-Octubre, 1929

Lienzo. 1,31 × 0,98 m.  
Fdo.: «J. Llasera». Angulo inferior derecho.

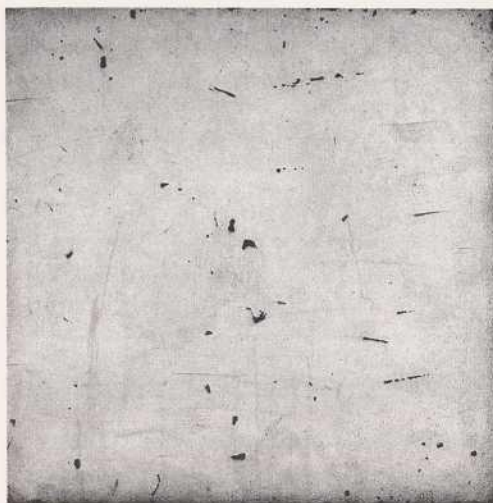
La duración del mandato de don Carlos Vergara Cailleaux como Gobernador del Banco de España fue excepcionalmente prolongada: de febrero de 1924 a octubre de 1929. En este largo quinquenio, que contrasta con la brevedad de la mayor parte de los gobiernos, puso de manifiesto sus dotes de inteligencia y de voluntad. Ese gobierno feliz se hubiera prolongado más aún de no cortarlo la muerte de don Carlos, a cuya viuda, doña Concepción L. Figueredo, se dirigió inmediatamente después (el 31 de diciembre de 1929) el Subgobernador (que era a la sazón don Francisco Belda) para que encomendara al artista que fuere de su agrado el retrato de su difunto esposo; el 8 de enero siguiente respondía la viuda designando a José Llasera (Cf. legajo 3816 de la Secretaría del Banco de España), pintor con reputación en ese género (1882-1943). El retrato, sin ser de los mejores, resulta agradable, no sólo por la fisonomía de Vergara, pintada (de fotografía, sin duda) con cierta delicadeza, y cuya humanidad, con aire enfermizo, contrasta con lo aparatoso del uniforme, banda, espadín, bicornio y condecoraciones, sino por el aspecto familiar del fondo, con una consola con un reloj Imperio y un cuadro o estampa con un personaje leyendo, que es el trozo que Llasera pintó con más gusto y del natural.

## JOSÉ LLASERA DÍAZ

*Oriundo de Madrid (1882-1943), practica el retrato los y cuadros de figura. Obtuvo recompensas en las Exposiciones Nacionales de 1910 y mención honorífica en 1915 donde se premia su lienzo Perla negra con una tercera medalla.*

BIBL.: B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).





159

## GUILLERMO LLEDÓ

## 159 TRÍPTICO

Tabla. 0,45 × 0,45 m. Cada parte.

Fdo.: «G. LLEDÓ 79», en el canto derecho, parte inferior de la tabla derecha.

Sin pretender llegar a un esquema formal reconocible, pero no desligable de sus anteriores representaciones figurativas, esta obra, en la órbita del arte conceptual, conjuga las relaciones de proximidad de unos pocos elementos gráficos en un entorno acotado. Es pintura de técnica tradicional, con poca cocina, que utiliza escasos pigmentos como puede apreciarse en el ascetismo de los resultados.

EXP.: Guillermo Lledó, Galería Egam, Madrid, 1981.

## GUILLERMO LLEDÓ

*Nace en Madrid en 1946. Realiza estudios de Bellas Artes (1964-1968) y su primera exposición personal en 1970 en la Galería Cultart de Madrid; en esta ciudad expone en la Galería Egam con cierta asiduidad, así como en Bilbao, Panamá, Santillana del Mar, Nueva York, Montreal y Helsinki. En 1979 obtiene el primer premio de la Bienal de Alejandria y beca de la Fundación Juan March. El Ayuntamiento de Madrid le concede el primer premio del Concurso Francisco de Goya de 1980.*

BIBL.: Catálogo de la V Exposición de Becarios de Artes Plásticas (1979-1980), Madrid, Fundación Juan March, 1980.



## RICARDO MACARRÓN

160 LUIS CORONEL DE PALMA,  
MARQUÉS DE TEJADA

Julio, 1970-Agosto, 1976

Lienzo. 1,29 × 0,97 m.

Fdo.: «R. Macarrón 77». Angulo inferior izquierdo.

Don Luis Coronel de Palma fue Gobernador del Banco de España desde julio de 1970 a agosto de 1976. Es notable la ampliación que los mandatos adquieren durante el régimen del general Franco, en contraste con la brevedad acostumbrada en la Entidad, a través de los diversos gobiernos monárquicos o republicanos, que llegó en alguna ocasión a un sólo mes. También hay un cambio notable en el modo de representar a los Gobernadores, como hombres de acción, que vemos en este retrato y en el del sucesor, Sr. López de Letona. Ambos son obra de Ricardo Macarrón, hábil pintor académico, muy al tanto de procedimientos técnicos idóneos para producir una impresión de espontaneidad y de rapidez y liberalidad de ejecución. Se trata de un retrato «a la americana», no sólo por el traje del modelo, sino por ese aspecto de optimismo y robustez que los hombres públicos de Estados Unidos suelen afectar, dentro de una, también aparente, modernidad.



160

Lám. CXLVI, pág. 261

321





Lám. CXLVII, pág. 261

161

## RICARDO MACARRÓN

## 161 JOSÉ MARÍA LÓPEZ DE LETONA

Agosto, 1976-Marzo, 1978

Lienzo. 1,30 × 0,97 m.

Fdo.: «R. Macarrón 79». Angulo inferior izquierdo.

Se pueden hacer ante este retrato observaciones semejantes a las hechas ante el de su antecesor, Sr. Coronel de Palma, obra del mismo hábil artista, pese a la diferencia de carácter de los personajes. Ambos son altos, fuertes, casi monumentales bajo los trajes de buen corte; ambos nos contemplan con una benevolencia no exenta de conciencia de la superioridad de su posición y de su talento, en López de Letona más introvertido y meditabundo, sin perder por ello seguridad en sí mismo: una nueva casta de hombres públicos, semejantes en Washington, Londres o Viena, encuentra en Macarrón el retratista idóneo. Sólo es de lamentar que, si comparamos los últimos retratos de la colección del Banco de España con los primeros del Banco de San Carlos, no podamos dudar de que hemos salido perdiendo, pictóricamente hablando, desde el momento en que Goya retrató, de modo algo cómico, junto a su enorme mesa, al pequeño conde de Altamira.

## RICARDO MACARRÓN

*Nace en Madrid en 1920 y desde muy joven entra en contacto con el ambiente artístico a través del negocio familiar, en el que se dan cita los pintores más afamados. Realiza estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, obteniendo recompensas en las Exposiciones Nacionales de 1948 (tercera medalla), 1957 (segunda medalla) y 1962 (primera medalla); y premios en la Exposición Nacional de Alicante (1954), Bienal Hispanoamericana de Barcelona, gran premio y medalla de oro en Alicante (1955) y Concurso Nacional de Pintura (1961). Realiza numerosos viajes por Europa, pensionado por diversos organismos, así como exposiciones individuales. Su elegancia y soltura de pincel la transmite a sus paisajes, muchachas, arlequines y muy especialmente a los retratos.*

BIBL.: M. Sánchez Camargo, *Diez pintores madrileños*, Madrid, Cultura Hispánica, 1966; A. M. Campoy, *Diccionario crítico del Arte Español Contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## RICARDO DE MADRAZO Y GARRETA

*Hijo del ilustre Federico de Madrazo, hermano de Raimundo de Madrazo y de Cecilia, esposa de Mariano Fortuny, quien le aconsejó en su pintura, iniciada bajo la férula todopoderosa del padre. Nació en Madrid en 1855. Su carrera es más*

*modesta que la de otros miembros de esta dinastía artística, fundada por José de Madrazo y de la que el Banco de España posee varias muestras. Es retratista honrado y sin fantasía, que mereció serlo de don Antonio Cánovas del Castillo diez años antes de retratar a Allendesalazar. Murió en 1917.*

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *Los Madrazo*. Barcelona, 1947.

## RICARDO DE MADRAZO Y GARRETA

## 162 MANUEL ALLENDESALAZAR

Diciembre, 1904-Agosto, 1905

Abril, 1919-Octubre, 1919

Lienzo. 1,25 × 0,94 m.

Fdo.: «Ricardo de Madrazo».

Angulo inferior izquierdo.

Don Manuel Allendesalazar fue dos veces Gobernador del Banco de España: de diciembre de 1904 a agosto de 1905 y, tres lustros después, de abril de 1919 a octubre del mismo año. Fue político del partido Conservador, Ministro de Estado y Presidente del Consejo de Ministros en los últimos años del reinado de Alfonso XIII. Su retrato del Banco, de lo más oficial, es obra de Ricardo de Madrazo y Garreta. Vestido de gran uniforme, con banda y condecoraciones, el modelo, sentado en una butaca Luis XV junto a su bufete, fija la mirada en el espectador con tranquilidad y autoritaria dignidad, mientras su diestra sostiene unos papeles, muestra de sus actividades burocráticas.

## ASTERIO MAÑANÓS Y MARTÍNEZ

## 163 VISITA AL BANCO DE ESPAÑA DE LOS REYES ALFONSO XIII Y VICTORIA-EUGENIA EL 28 DE MAYO DE 1915

Lienzo. 1,44 × 2,15 m.

Fdo.: «Mañanós/Madrid, junio 1916».

Angulo inferior izquierdo.

El 31 de mayo de 1906, cuando tenía exactamente veinte años, Alfonso XIII contrajo matrimonio con Victoria-Eugenia de Battenberg, nieta de la reina Victoria de Inglaterra. Nueve años después, cuando ya habían nacido sus cinco hijos, la regia pareja visitó el edificio del Banco de España, cuya primera piedra había puesto Alfonso XII en julio de 1884 y cuya inauguración, en 1891, fue presidida por la reina María Cristina de Ausburgo-Lorena en nombre de su hijo. Las autoridades bancarias quisieron que quedara constancia, no sólo documental, sino artística, de esta visita oficial, efectuada en 28 de mayo de 1915, y encargó de «inmortalizarla» al pintor Asterio Mañanós, nacido en Palencia en 1861.

Es cuadro de valor documental, más que estético, que representa el Salón de Juntas,



Lám. CXXIV, pág. 245

162



en su aspecto primitivo, presidido por el retrato juvenil de Alfonso XIII por Villegas. Entre los asistentes, además de la real pareja, figuran la Duquesa de San Carlos, la Condesa de Mirasol, los Marqueses de la Torrecilla y de Castel Rodrigo, el Jefe del Gabinete, Eduardo Dato, y su Ministro de Hacienda, Conde de Bugallal, el Gobernador del Banco, Lorenzo Rodríguez Pascual, los Subgobernadores Belda y García Escudero y otros altos funcionarios. Según recibo que obra en la Secretaría del Banco, éste pagó por esta obra 10.000 pesetas, en dos entregas de tres y siete mil (5 de julio de 1916).

ASTERIO MAÑANÓS Y MARTÍNEZ

*Nacido en Palencia en 1861, estudió la pintura en Madrid, siendo sus maestros Casto Plasencia y Casado del Alisal, sin que en su arte se aprecien tales influencias. Fue becario de la Diputación para estudiar en Roma, en 1885. Obtuvo mención en la Exposición Nacional de 1906 y medallas de plata en las de Lugo, 1896, Zaragoza, 1908 y Santiago de Compostela, 1909. Fue Vocal de la Junta de Iconografía Nacional y conservador de las obras de arte del Senado, de cuyos miembros hizo un retrato colectivo en la biblioteca, a modo de «conversation piece» (Sala Mañanós, Palacio del Senado) con bastante más acierto que el de los visitantes del Banco de España.*

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1868. Edición facsímil: Gaudí, 1975, pág. 415; Luis Arribas Fernández, *Asterio Mañanós. Su biografía, su obra, su arte*. Comp. Gral. de Artes Gráficas. Madrid, 1932; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1980 (Edición revisada, actualizada y aumentada).

## SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS

### 164 JUAN DE LA CONCHA CASTAÑEDA

Enero, 1900-Abril, 1901

Lienzo. 1,29 × 0,94 m.

Fdo.: «S. Martínez Cubells/Madrid, 1901».

Angulo inferior derecho.

Don Juan de la Concha Castañeda, abogado extremeño, dedicó su actividad a la Hacienda y al Derecho Administrativo, en una brillante biografía que ocupa sucesivamente los cargos de Director General de Propiedades, Fiscal del Consejo de Estado, Fiscal del Tribunal Supremo y Ministro de Hacienda. Fue miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas y publicista fecundo. También fue Gobernador del Banco de España entre 1900 y 1901, año en que ejecutó su retrato el pintor valenciano Salvador Martínez Cubells.

SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS

*Consumado retratista, nació en Valencia en 1845. Su formación la realizó junto a su padre, Francisco Martínez Yago, restaurador del Museo de Valencia, y en la Academia de San Carlos. Obtuvo numerosos galardones en las Exposiciones Nacionales, entre ellas sendas primeras medallas en las de 1878 y 1887 por sus lienzos Educación del Príncipe Don Juan, que presentó también a la Internacional de París del mismo año, y Doña Inés de Castro. Medalla de oro en la Exposición Regional de Valencia de 1867, en la que exhibe un retrato de su padre y en la Internacional de Munich de 1909. Realizó pinturas para la Iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, fue además coleccionista de obras de arte. En 1870 obtiene por oposición la plaza de primer restaurador del Museo del Prado, donde realizó intervenciones que marcaron un hito en su carrera, como la del San Antonio de Murillo, en 1875, y el traslado a lienzo de las Pinturas Negras de Goya. Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, en 1891 ingresó en la Academia de San Fernando. Murió en Madrid en 1914.*

BIBL.: S. Martínez Cubells, *La escuela de pintores valencianos*. Discurso de Recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Imp. Fontanet, 1891; M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868, Edición facsímil, Gaudí, 1975; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).



163

Lám. XCII, pág. 192



164

Lám. CXIX, pág. 241





Lám. CXXIII, pág. 244

165

## SALVADOR MARTÍNEZ CUBELLS

## 165 TOMÁS CASTELLANO Y VILLARROYA

Diciembre, 1903-Diciembre, 1904

Lienzo. 1,29 × 0,95 m.  
Fdo.: «S. Martínez Cubells».  
Angulo inferior derecho.

El financiero aragonés don Tomás Castellano perteneció al partido de don Antonio Cánovas del Castillo, en cuyo gabinete de 1895-1897 fue Ministro de Ultramar. También lo fue de Hacienda en un gabinete del general Azcárraga. Durante muchos años fue Presidente del Consejo de Administración de la Banca Villarroya y Castellano y otras sociedades importantes, a través de las cuales se hizo acreedor al título de hijo meritísimo de Zaragoza, que le otorgaron en 1885. Fue durante un año (diciembre de 1903 a diciembre de 1904) Gobernador del Banco de España, que encargó su retrato oficial al pintor valenciano Salvador Martínez Cubells, realizado fielmente y sin imaginación ni anhelos de calidad, siguiendo el prototipo de imagen oficial.

siciones Nacionales de Bellas Artes, en las que obtiene importantes recompensas: tercera medalla en 1897, segundas en 1899 y 1901 y primeras en 1904 y 1912 por La vuelta de la pesca. Practica la pintura de género y el paisaje, especialmente interesantes cuando son de pequeño formato. Es premiado en las exposiciones internacionales de Buenos Aires y Santiago de Chile (1910), Amsterdam (1912), Panamá (1916) y realiza numerosas exposiciones individuales. Como su padre, sería profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en 1935 es elegido miembro de la Academia de San Fernando. Fallece en Málaga en 1947.

BIBL.: Silvio Lago (seudónimo de J. Francés), *Enrique Martínez Cubells*, «La Esfera», 1916; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## CIRILO MARTÍNEZ NOVILLO

## 168 PAISAJE DE TORMENTA

Lienzo. 0,73 × 0,92 m.  
Fdo.: «Martínez-Novillo». Angulo inferior derecho.  
Titulado al dorso.

Llanura castellana en la que se sugiere alguna vegetación, recortada sobre las colinas. La gama de ocres, sabiamente conjugada, da como resultado la armonía entre el tema y la técnica, casi de veladuras, que se manifiesta con más evidencia en el cielo amenazador.

## CIRILO MARTÍNEZ NOVILLO

Nace en Madrid en 1921. Discípulo de Daniel Vázquez Díaz, realiza sus estudios durante la guerra civil en la Escuela Superior de Pintura, que había trasladado su sede a la Biblioteca Nacional. Después de la guerra entra en contacto con la «Escuela de Vallecas», aunque no se integra como miembro en ella, si bien será uno de los más fieles continuadores de la «Escuela de Madrid» en su forma de interpretar el paisaje, en el que plasma sus intentos renovadores. En 1947 realiza su primera exposición, al año siguiente participa en la Exposición de Arte Español de Buenos Aires. Viaja a París en 1952 pensionado por el Instituto Francés en Madrid. En las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes se le otorga tercera medalla en 1957, segunda en 1960, primera en 1962 por Casas de Alba de Tormes y obtiene también premio en el Concurso Nacional de Pintura.

BIBL.: J. A. Gaya Nuño, *Cirilo Martínez Novillo*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1964; M. Sánchez Camargo, *Diez pintores madrileños*, Madrid, Cultura Hispánica, 1966; D. J. Jiménez, *Martínez Novillo*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972; E. Azcoaga, *Martínez Novillo: Pintura para vivir*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1979; F. Guisasola, *Conversación con Martínez Novillo*, Madrid, Rayuela, 1979.

## ENRIQUE MARTÍNEZ CUBELLS

## 166 BARCA DE PESCADORES EN LA PLAYA

Lienzo. 0,70 × 0,80 m.  
Fdo.: «E. M. Cubells Ruiz». Angulo inferior derecho.  
Adquirido en 1975.

## 167 UN CANAL DE ROTTERDAM

Lienzo. 0,51 × 0,84 m.  
Fdo.: «E. M. Cubells Ruiz». Angulo inferior derecho.  
Firmado y titulado al dorso: «Una calle en Rotterdam/Enrique M. Cubells y Ruiz».

En el primero de ellos, un grupo de pescadores rodea una barca que se encuentra varada en la orilla, al regreso de la faena; ajena a ellos una mujer, de espaldas, dirige su mirada al mar. El tema de la vuelta de la pesca lo cultivó con mucha frecuencia este artista y alcanzaría con él notables triunfos.

La otra obra nos muestra la sensibilidad de su pupila a la luz, en este caso de un ambiente nórdico bien diferente del anterior. En la tonalidad oscura de un día lluvioso, subrayada por la oscura banda horizontal del agua, destacan las blancas cofias de las holandesas del primer término, que aparecen en animada conversación.

## ENRIQUE MARTÍNEZ CUBELLS

Hijo del anterior y discípulo suyo, nace en Madrid en 1874. Completa sus estudios en Alemania, con Zügel, y Austria. Viaja por Italia, Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra, pintando escenas y paisajes de esos países. Participa en las Expo-



Lám. XCIX, pág. 206

166



Lám. C, pág. 207

167



FRANCISCO MAURA Y MONTANER

*Hermano del grabador Bartolomé y del político Antonio, nació en Palma de Mallorca en 1857 y murió en Irún en 1931. Se formó en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, especializándose en retratos y paisajes. Fue a Roma pensionado por la Diputación Balear y por el Estado, presentando sus obras a diversas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, entre las que destacan las de 1890 y 1892, en las que obtuvo segundas medallas, así como importantes recompensas.*

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868; Edición facsimil, Gaudi, 1975; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

FRANCISCO MAURA Y MONTANER

## 169 JOSÉ SÁNCHEZ GUERRA

Julio, 1903-Diciembre, 1903  
Enero, 1907-Septiembre, 1908

Lienzo, 1,31 × 0,96 m.  
Fdo.: «F. Maura/1905». Angulo inferior derecho.

Don José Sánchez Guerra fue uno de los políticos más conocidos durante el reinado de Alfonso XIII. Presidente del Congreso, Diputado y varias veces Ministro, en dos ocasiones fue Gobernador del Banco de España: de julio a diciembre de 1903, sucediendo a don Antonio García Alix, y de enero de 1907 a septiembre de 1908, en que, a su vez, le tocó a García Alix sucederle. De su retrato se encargó el pintor Francisco Maura (1867-1931), que también ejecutó el retrato de don Eduardo Cobián, en 1914, por cuyo cuadro se le pagaron 2.500 pesetas, por lo que se supone que por el de Sánchez Guerra, nueve años anterior, cobraría lo mismo o menos.

Este retrato de Sánchez Guerra sigue el prototipo del retrato oficial, de media figura, sentado, de gran uniforme, con banda, placas y medallas, y, dada la abundante iconografía que el modelo nos ha dejado, podemos aprobar su parecido.



168

cas y medallas, y, dada la abundante iconografía que el modelo nos ha dejado, podemos aprobar su parecido.

FRANCISCO MAURA Y MONTANER

## 170 EDUARDO COBIÁN Y ROFFIÑAC

Abril, 1911-Noviembre, 1913

Lienzo, 1,30 × 0,95 m.  
Fdo.: «F. Maura». Angulo inferior izquierdo.

Don Eduardo Cobián y Roffiñac fue un político de la época de Alfonso XIII, muy apegado a la monarquía y de amplias miras en el gobierno de la Hacienda Pública, con anteproyectos de reforma de impuestos muy debatidos. Fue Gobernador del Banco de España de abril de 1911 a noviembre de 1913. En la secretaría del Banco existe un pagaré del Subgobernador (que sería el gran aficionado al arte don Francisco Belda) por la suma de 2.500 pesetas, aprobada en Consejo de Gobierno de 16 de enero de 1914, como precio del retrato de Cobián, cantidad que fue satisfecha al pintor el 23 de junio siguiente (Legajo 3816).

El retrato, casi fotográfico, evidencia la vigorosa personalidad de Cobián, vestido de calle, sin muebles ni insignias.

ELISEO MEIFRÉN ROIG

*Nace en Barcelona en 1859. Cursa estudios en la Escuela de Artes y Oficios de La Lonja, bajo la tutela de Antonio Caba. Viaja por Francia, donde toma contacto con la pintura impresionista, e Italia. En la Exposición Regional de Valencia (1879) obtiene medalla de oro por un paisaje. Participa en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes alcanzando tercera medalla en 1887 y 1890, segunda medalla en 1899 y 1904 y primera en 1906. Recibió diversos premios en las Universidades de París de 1889 y 1899, Exposición de Bellas Artes de Barcelona en 1896, Universal de Bruselas, Buenos Aires y San Diego, Premio Nonell en 1935. Sus paisajes y marinas están impregnados de notas impresionistas y son fruto de sus frecuentes viajes, en ellos plasma rincones de la Costa Brava, Mallorca, Islas Canarias, Italia, Francia, Suiza y América. Participa activamente en el ambiente artístico de Barcelona y realiza numerosas exposiciones individuales en Europa, América y España, la mayor parte de ellas en la barcelonesa Sala Parés. Fallece en Barcelona en 1940, dejando una prolífica obra. Doce años después de su muerte se le rindió homenaje en su ciudad natal, exponiéndose unas doscientas obras en el Palacio de la Virreina.*

BIBL.: Pinzel, *Meifrén*, Barcelona, Pel e Paloma, 1902; M. Rodríguez Codola, *Homenaje al pintor Eliseo Meifrén Roig (1859-1940)*, Barcelona, Círculo Artístico, 1941; B. de Pantorba, *Eliseo Meifrén*, Barcelona, Ed. Delta, 1942.



169

Lám. CXXII, pág. 243



170

Lám. CXXVII, pág. 247





171



Lám. CI, pág. 208

172

326

## ELISEO MEIFRÉN

## 171 CASAS EN LA PLAYA

Oleo sobre cartón. 0,38 × 0,46 m.  
Fdo.: «E. Meifrén». Angulo inferior izquierdo.

Aunque en este cuadrito no vemos el mar, se trata sin duda de un pueblo costero, ya que en primer término, a la derecha, asoma el casco de una barca de pesca, cuya sombra cae sobre una banda de guijarros que pudieran ser una playa. En segundo término, un arbolito, la tapia de un huerto y las fachadas encaladas de unas casas modestas, con balcones provistos de toldos o ropa tendida al sol, muy semejantes a las que aún podemos ver en primera línea ante el Mediterráneo en no pocos pueblos catalanes. Esa blancura se recorta sobre un cielo azul radiante. Aunque esas masas de pintura, blanca y azul, pudieran recordarnos a los «Macchiaioli» italianos o a la escuela de Possilino, con quienes Cataluña tuvo relaciones directas (por ejemplo en el grupo de Sitges, con Arcadio Mas i Fontdevila), el modo de pintar los cantos rodados, y la fronda del jardincillo tapiado, recuerdan que Meifrén es uno de los pocos luministas españoles que quepa calificar de impresionista.

## ELISEO MEIFRÉN

## 172 PAISAJE LACUSTRE

Lienzo. 0,47 × 0,64 m.  
Fdo.: «E. Meifrén». Angulo inferior izquierdo.

En la orilla de un lago pequeñas casitas de chimeneas humeantes; en la ribera opuesta se levanta un macizo montañoso cubierto por nubes. Los reflejos producidos por el agua y la delicadeza con la que ha sido tratada la vegetación denotan la excelente técnica impresionista. Tanto la luz como el tema representan un ambiente distendido y relajado, con una gama cromática bastante frecuente en sus obras.

## LUIS MENÉNDEZ PIDAL

## 173 SALVADOR BERMÚDEZ DE CASTRO Y O'LAFLOR, MARQUÉS DE LEMA

Marzo, 1922-Enero, 1923

Lienzo. 1,21 × 0,96 m.  
Fdo.: «L. Menéndez Pidal».

Don Salvador Bermúdez de Castro y O'Lawlor, Marqués de Lema, fue Gobernador del Banco de España desde marzo de 1922 a enero de 1923. Ministro de Estado, Académico e Historiador y colaborador de don Eduardo Dato en la política neutral de España durante la primera guerra mundial, tenía además del marquesado de Lema, el título ita-

liano de Duque de Ripalda. El retrato que recuerda su breve actividad de Gobernador se aparta bastante de los restantes retratos de la serie. La composición pone de relieve la solidez de la mesa de trabajo y del asiento del retratado, con un acento persuasivo sobre el carácter privado de la labor del modelo, que aparece vestido de calle, sin nada que haga referencia a sus títulos y dignidades: es un trabajador en su oficina.

## LUIS MENÉNDEZ PIDAL

## 174 EDUARDO SANZ ESCARTÍN

Octubre, 1919-Marzo, 1921

Lienzo. 1,26 × 0,95 m.  
Fdo.: «L. Menéndez Pidal». Angulo inferior derecho.

Don Eduardo Sanz Escartín, Conde de Lizárraga, Gobernador del Banco de España desde octubre de 1919 a marzo de 1921, fue un gran impulsor de los seguros sociales a través de su carrera política y de su labor en el Instituto Nacional de Previsión. Pintó su retrato, con sencilla dignidad, Luis Menéndez Pidal, pintor asturiano que como retratista es de una vigorosa sencillez, elegante sin afectación, como prueba en los varios retratos de Gobernadores que ejecutó por encargo del Banco.

## LUIS MENÉNDEZ PIDAL

## 175 JUAN MANUEL DE URQUIJO Y URRUTIA, MARQUÉS DE URQUIJO

Lienzo. 1,28 × 1,03 m.  
Fdo.: «L. Menéndez Pidal».  
Angulo inferior izquierdo.

Don Juan Manuel de Urquijo y Urrutia, Marqués de Urquijo, fue uno de los más notables financieros del Novecientos y fundador del banco que lleva su nombre. El Banco de España, pese a no haber sido nunca este caballero su Gobernador, encargó el retrato (como el de varios gobernadores) al famoso pintor Luis Menéndez Pidal, siguiendo la propuesta del Conde del Valle de Pendueles, decano del Consejo del Banco. Nacido en Alava en 1843 y muerto en Madrid en 1914, el segundo Marqués de Urquijo mostró en repetidas ocasiones su simpatía hacia el Banco de España, que pagó al artista por este cuadro la cantidad de 2.500 pesetas, según consta en el legajo 3816 de su Archivo.

## LUIS MENÉNDEZ PIDAL

Hermano del célebre historiador de la literatura española don Ramón Menéndez Pidal, nació en Pajares del Puerto (Asturias), en 1864. Luis realizó estudios de Derecho, brillantemente con-



Lám. LCXXXIII, pág. 251

173



cluidos, y manifestó dotes literarias, pero se dedicó a la pintura, que consideró su vocación primordial, y después del aprendizaje en España, logró una beca para Roma, donde conoció a Villegas y a Pradilla. Más tarde fue profesor de «Dibujo del Antiguo» y «Ropaje», como sucesor en la cátedra de Madrazo. Sus obras de género A buen Juez mejor Testigo (medalla de 2.<sup>a</sup> en la Exposición Nacional de 1890), La cuna vacía (íd. de 1.<sup>a</sup> en la de 1892) y Salus Infirmorum (íd. de 1.<sup>a</sup> en la de 1899) son buena muestra de su talento realista y versátil, que le hizo merecedor de la medalla de oro en la Exposición Internacional de Munich, 1897, y la de Honor por el conjunto de su obra en la Nacional de Madrid de 1924. Como retratista, es de una vigorosa sencillez, elegante sin afectación, como prueba en los varios retratos de Gobernadores que ejecutó por encargo del Banco de España. Murió en Madrid en 1932.

BIBL.: Enrique Díez Canedo, *Luis Menéndez Pidal*. «Pequeñas monografías de Arte», Madrid; Nicolás Soria, *Luis Menéndez Pidal (1861-1932)*. Tomo VI de la serie «Pintores Asturianos». Banco Herrero, Oviedo, 1975 (47 ilustraciones).



174

Lám. CXXX, pág. 249



175

## JAUME MERCADÉ

### 176 PAISAJE

Lienzo, 0,61 x 0,73 m.  
Fdo.: «Jaume Mercadé 1916».  
Angulo inferior izquierdo.

### 177 TURONS. CAMP DE TARRAGONA

Lienzo, 0,69 x 0,71 m.  
Fdo.: «Jaume Mercadé/50».  
Angulo inferior izquierdo.

Son dos obras interesantes que corresponden a su etapa de formación y de madurez. En el primero de ellos, una ciudad refleja sus edificios en un río, destacando la importancia de las masas geométricas y la forma en la que está tratada la materia, así como el color en línea impresionista, al que siempre será fiel con algo del modo cézannesco, que tanto influiría en su obra.

El segundo cuadro se inscribe dentro de una producción renovadora en el contexto del paisajismo catalán. En él combina los volúmenes curvilíneos y el color, dentro de una gama de ocre y verdes.

## JAUME MERCADÉ QUERALT

Es uno de los pintores catalanes más significativos de la postguerra. Nace en Valls (Tarragona) en 1889 y muere en Barcelona en 1967. Se forma en la Academia de Francisco Gali y, como casi todos los artistas catalanes contemporáneos de su época, viaja a París donde se interesa por la obra de Cézanne. En 1917 expone en las Galerías Layetanas, a partir de entonces no cesa de exponer en

Barcelona. En 1919 forma parte de la agrupación Les Arts i els Artistes y en 1931 es premiado en la exposición Barcelona Vista por sus Artistas. Obtiene segunda medalla en La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1960 y participa en los certámenes de Pittsburg, Alejandria y Lisboa. Aunque cultiva todos los géneros, se le ha considerado como el renovador del paisaje catalán, que plasma en sus temas de la campiña de Valls. Realiza interesantes piezas de orfebrería. La Mancomunidad de Cataluña le nombra profesor de la Escuela de Artes y Oficios. Padre del pintor Jorge Mercadé (Jordi).

BIBL.: F. Elias, *Jaime Mercadé*, Barcelona, Ed. Quatre Coses, 1926; A. Plana, *Jaime Mercadé*, Barcelona, Merli, 1928; A. Castillo, *Jaime Mercadé, pintor, orfebre y gran señor*, «Goya», 79 (1967), págs. 24-27; P. Mialet y Rabada, *Jaime Mercadé, pintor i orfebre*, Valls, Institut d'Etudis Vallencs Jaume Huguet, 1970.



176



177

327





Lám. CLXVIII, pág. 291

178

## JOAQUÍN MICHAVILA

178 SÍMIL

Lienzo. 1,29 × 0,97 m.

Fdo.: «J. Michavila 82». Angulo inferior derecho.

En la tradición abstracta, esta pintura difiere considerablemente de los ejercicios anteriores, más conocidos, del autor. Aquéllos eran cuadros compuestos con pocas líneas delimitando superficies de color plano mientras que ahora hace uso de las transparencias y de las pinceladas de trazo visto para definir una forma casi corpórea. Grises y ocre, sobre un perceptible fondo azul, empastan la composición que recuerda, con su dramatismo, algunas de las del círculo abstracto español de los años cincuenta; pero los procedimientos y la técnica son, indudablemente, los habituales del final de la década de los setenta.

EXP.: *Arte et Solidaritat*, Valencia, 1983.

## JOAQUÍN MICHAVILA

Nace en Alcora (Castellón) en 1926. Cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y es pensionado en las residencias de El Paular y Segovia. Obtiene una beca de la Diputación Provincial de Valencia y del Ministerio de Educación para Italia; viaja, además, por Alemania, Suiza y Francia. Se adscribe al grupo Los Siete así como a El Parpalló y Antes del Arte. En 1954 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes y en 1959 expone en Buenos Aires y Bilbao, al mismo tiempo que realiza exposiciones en Basilea e Italia. Participa en las bienales de Alejandría (1960), de Arte Abstracto de Pistoia y de São Paulo, así como en otros certámenes en los que representa a España. Se le nombra profesor de la Escuela de Bellas Artes de Valencia y académico de la de San Carlos. Ha realizado numerosas pinturas murales en Valencia: Casa de la salud (1972), Iglesia de Nuestra Señora del Remedio, Caja de Ahorros (1973), y Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales (1974), además de decorados para óperas en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y para representaciones en el Teatro María Guerrero de Madrid.

BIBL.: V. Aguilera Cerni, *Panorama del Nuevo Arte Español*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1966; J. M. Moreno Galván, *La Última Vanguardia*, Madrid, Ed. Magius, 1968.

## JOAQUÍN MIR

Nació en Barcelona en 1873, en el seno de una familia pequeño burguesa. Compañero de estudios de Nonell, a quien le unirá una profunda amistad, en la Escuela de Bellas Artes de La Lonja bajo la dirección de Antonio Caba, pintarán al aire libre con Luis Graner a partir de 1889. En 1894 figura en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona con su obra *Sol y sombra*. Por estas fechas pinta con Nonell y Villamitjana en los alrededores de Barcelona y comparten estudio, se les denomina

Colla del Safrá por los tonos que emplean en sus cuadros. Participa en las tertulias de Els Quatre Gats, donde traba amistad con Picasso que le retrata. En 1894 intenta obtener una pensión para la Academia Española de Bellas Artes en Roma, siendo rechazado en esta como en otras ocasiones; pinta en los alrededores de Madrid y se mueve en el ambiente de tertulias de artistas, en las que se relaciona con Valle Inclán, Maeztu y Pío Baroja. Entre 1900 y 1906 se instala en Mallorca donde pinta con Rusiñol, luego en el Vallés (1913-1919) y Caldas de Montbui (1919-1922); viaja por Cataluña, instalándose definitivamente en Villanueva y Geltrú. Participa en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes obteniendo segunda medalla en 1899 y 1901; en la de 1915 el Estado adquiere *La encina y la vaca*; primera medalla en las de 1919 y 1929; alcanza la medalla de honor en la de 1930. Expone regularmente en Barcelona, en la Sala Parés, Sala Reig y Galerías Layetanas. Primera medalla en las internacionales de París y Bruselas (1912). En 1934 la Bienal de Venecia le dedica una sala especial y la Sala Parés realiza una exposición homenaje con motivo del cincuentenario de la galería. Muere en Barcelona en 1940.

BIBL.: C. Capdevilla, *Joaquín Mir*, Barcelona, Ed. La má trencada, 1931; C. Pla, *El pintor Joaquín Mir*, Barcelona, Ed. Destino, 1944; *Catálogo de la Exposición Antológica Joaquín Mir*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

## JOAQUÍN MIR

179 CALA SANT VICENS

Lienzo. 0,80 × 0,97 m.

Fdo.: «J. Mir». Angulo inferior derecho.

Admirable visión de nuestro gran maestro modernista, esta *Cala Sant Vicens*, de tan transparente técnica y materia, se ofrece al espectador milagrosamente intacta, impoluta, transparente y luminosa como en el día de su creación. Aun cuidadoso de los valores atmosféricos, lo que Mir ha querido hacer aquí es componer el cuadro en superficie, como una guirnalda de planos acuarelados rodeando el vivo azul del mar. El moteado de las matas de hierbas olorosas logra, en sí mismo, una elocuencia plástica. Todo es aquí justo y preciso y a la vez libre y como si se hubiera logrado gratuitamente, en estado de gracia. Sin perder el movimiento de líneas propio del novecientos, Joaquín Mir se asoma ya hacia el «Noucentisme» inmediatamente posterior y descubre, una vez más, el Mediterráneo.

## JULIO MOISÉS FERNÁNDEZ DE VILLASANTE

Nace en Tortosa (Tarragona), de padres andaluces, en 1888. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, trasladándose en 1912 a Barcelona y en 1920 a Madrid. Participa en numerosas Exposiciones Nacionales e Internacionales. En



Lám. CII, pág. 209

179



1923 funda en Madrid su Academia Libre, donde ejerce la enseñanza durante años. Catedrático de la Escuela de San Fernando, es nombrado Director de la misma en 1946. Realizó numerosas exposiciones personales en España y Latinoamérica. Muere en Suances (Santander), en 1968.

BIBL.: Emiliano Aguilera, *Julio Moisés*. Gil Griñón Edit. Barcelona, 1932. (Cuaderno 4.º de «Los Grandes Artistas Contemporáneos»); José Camón Aznar, *Exposición-homenaje al pintor Julio Moisés*. Salón Cano, Madrid, abril, 1970.

## JULIO MOISÉS

### 180 JULIO CARABIAS SALCEDO

Abril, 1931-Octubre, 1933

Lienzo. 1,24 × 1,00 m.  
Fdo.: «Julio Moisés/Madrid-MCMXXXIV».  
Angulo inferior derecho.

Don Julio Carabias Salcedo fue Gobernador del Banco de España a la proclamación de la República, desde abril de 1931 hasta septiembre de 1933, período en que tuvo que sortear no pocas dificultades financieras. Es costumbre en los retratos de ese período, hasta la guerra civil, prescindir de uniformes y condecoraciones e incluso de trajes de etiqueta, insistiendo en el carácter humano del personaje más que en sus insignias de mando y, al mismo tiempo, en los valores pictóricos que, en ocasiones, se olvidan o postergan en aras de lo simbólico de los retratos oficiales. El retrato de don Julio Carabias es, antes que nada, un «cuadro» que representa a un individuo humano con vigorosa plasticidad. Cabría decir, invirtiendo el refrán, que lo valiente no quita lo cortés, y Carabias, vestido de calle, resulta más elegante que otros de gran uniforme, y pictórica y cromáticamente es esto preferible.



182

La cabeza y las manos están muy bien construidas, como todo en este lienzo que viene a enfrentarnos con la injusta ignorancia en que hoy tenemos a pintores, en su día famosos pero no renovadores vanguardistas, como Julio Moisés Fernández de Villante (1888-1968), uno de los mejores retratistas de Gobernadores del Banco de España.

## JOSÉ MOMPOU

### 181 CADAQUÉS

Lienzo. 0,73 × 0,60 m.  
Fdo.: «Mompou». Angulo inferior izquierdo.  
Al dorso: «Mompou 1945, Cadaqués».

Paisaje costero en el que la vegetación y una barca ocupan parte de la composición. De vivo colorido, está tratado con una pincelada suelta y espontánea, que en ocasiones se transforma casi en veladura.

## JOSÉ MOMPOU

Académico de San Fernando y de la de San Jorge de Barcelona, nace en esta ciudad en 1888. Sus primeros estudios los realiza con Torres Canosa. Reside en París durante largas temporadas, exponiendo sus obras en la Galería Billiet. Su pintura, con notas post-modernistas, ha sido clasificada de «fauve», aunque moderadamente contenida. Forma parte de los grupos Els Evolucionistes y Les Arts i els Artistes de Barcelona, donde presenta por primera vez sus obras en la Galería Dalmau y a partir de 1929 lo hará asiduamente en la Sala Parés. Realiza escenas urbanas, paisajes, marinas, bodegones e interiores con figuras como Cocina mallorquina (Museo de Arte Moderno de París). Practica la pintura mural y buena muestra de ello son los frescos de la Clínica Corachau y la Sala de Juntas de los Hogares Mudet; la ilustración en bellos libros como Platero y yo de la Editorial Gustavo Gili y el grabado. Fallece en Vich en 1968.

BIBL.: R. Benet, *José Mompou* (Barcelona 1888), «Goya», núm. 12 (1956), págs. 382-387; J. A. Gaya Nuño, *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970.

## NAZARIO MONTERO MADRAZO

### 182 FRANCISCO SOLER PÉREZ

Lienzo. 1,35 × 1,07 m.  
Fdo.: «N. Montero/Madrazo/966».  
Angulo inferior izquierdo.

El retratado era Asesor Jurídico del Banco en 1953, por lo cual se le representa vestido con una toga. Sostiene con la mano izquierda unos papeles plegados mientras que con la diestra mantiene un libro entreabierto sobre una mesa con molduras rococó. El pintor



180

Lám. CXXXVIII, pág. 255



181





183

madrileño ha situado al personaje sobre un fondo de muro apilastrado, cortinaje y librería, dentro de la tónica del retrato académico convencional.

GABRIEL MORCILLO

Nace en Granada en 1888. Discípulo de Cecilio Plá, su pintura, de una peculiar técnica, está inspirada en cuentos y leyendas de Granada, tomando como base los textos de Washington Irving; en éstos, como en otros temas más locales, sus figuras rebosan optimismo; realiza también retratos. Participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912, en la que obtiene mención honorífica, no volviendo a presentar ninguna obra a estos certámenes. En 1916 obtiene la pensión para la Escuela de Bellas Artes de Roma, a la que renuncia, diez años más tarde concurre a la Bienal de Venecia. Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Granada, de la que fue, además, director, llegó a Académico de las de San Fernando, San Telmo y de la de Granada. En 1972 tiene lugar en su ciudad natal una exposición homenaje, falleciendo al siguiente año en esta ciudad.

BIBL.: Varios, G. Morcillo, Granada, Lit. Anel, 1975.

GABRIEL MORCILLO

## 183 MORO CON FRUTAS

Lienzo. 1,25 × 1,15 m.

Es un tema característico del pintor granadino, análogo a otros del género de figura, individual o de grupo, en los que trató a los personajes con este carácter folklórico orientalista.

La retórica temática y compositiva esconde, no obstante, calidades sobresalientes de pintura, apreciables en el empaste denso y en el rico sentido colorista. Entonado en una gama cálida, con profusión de ocre dorados, se enriquece de tonos casi hasta el exceso en la parte de naturaleza muerta con frutas que invaden gran parte del cuadro.

LUIS MOSQUERA

## 184 CÉSAR DE ARRUCHE

Lienzo. 1,35 × 1,07 m.

Fdo.: «Luis Mosquera». Angulo inferior derecho.

Este retrato, con iguales medidas que el de Don Francisco Soler Pérez, también asesor jurídico (cat. núm. 182) representa a Don César de Arruche, que fue Jefe de la Asesoría Jurídica del Banco durante largos años. Le fue encargado al académico Luis Mosquera, que representó al retratado en posición de sentado, apoyando el brazo izquierdo en una mesa con libros. Destacan las finas manos sobre la toga y el rostro recortado entre los ocre de la pared del fondo.

LUIS MOSQUERA GÓMEZ

Es un continuador de la tradición del retrato académico. Nace en La Coruña en 1900 y asiste en París a la Academia de la Grand Chaumière. Alcanza tercera y segunda medalla en las Exposiciones Nacionales de 1941 y 1943 por sendos desnudos y primera por un lienzo que titula Disfraces. Veinte años más tarde es elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Expone sus obras con cierta asiduidad en el Salón Cano de Madrid.

BIBL.: Luis Mosquera Gómez, *Elogio de Eugenio Hermoso*, Discurso del acto de recepción como académico, 1964; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales celebradas en España*. J. R. García Rama, Madrid, 1980 (segunda edición).

JOSÉ NOGUÉ MASSÓ

Nace en Santa Coloma de Queralt en 1880. Cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde obtiene premio especial de Colorido y asiste al estudio de Nicolás Mejía. Gana por oposición la beca para la Academia de Bellas Artes en Roma en 1907, ciudad en la que residirá durante doce años, desde allí realiza los correspondientes envíos de pensionado, entre ellos Lago de Albano correspondiente al tercer año; así como a las exposiciones de Bellas Artes de Barcelona y Madrid, en las que alcanza: mención honorífica en 1904, tercera medalla en 1906 y 1910 y segunda en 1922. Este mismo año se le nombra profesor de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, cargo que desempeñará también en Jaén, donde será director de su Museo, Madrid y Barcelona. En 1951 realiza una exposición antológica de su obra en la Sala Busquets de Barcelona, en la que incluye grabados, dibujos, acuarelas, además de paisajes de Italia, Francia y España, así como retratos. En 1965, debido a su pérdida de visión, deja de pintar. Fallece en Huelva en 1973.

BIBL.: *Catálogo de la Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1979)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).



185



184



## JOSÉ NOGUÉ MASSÓ

## 185 LAGO DE ALBANO

Lienzo. 0,50 × 0,62 m.  
Fdo.: «A mi buena amiga Antonia Touriño / su  
affmo / J. Nogué / 1909.

Boceto del lienzo del mismo título, envío de pensionado de tercer año, que se conserva en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Es obra característica de los paisajistas de esta generación que pasaron por la Academia, aficionados a los jardines valleinclanescos y a los paisajes con ruinas, como en este caso, acompañadas por cipreses. Aquí se trata de un lugar común, el Lago de Albano, donde los artistas españoles iban a pintar frecuentemente. También son usuales las tonalidades rosáceas en los fondos en crepúsculos y en general una excelente calidad compositiva, digna heredera del paisajismo implantado por Haes y heredado a través de Juan Espina y Muñoz Degraín.

## JESÚS OLASAGASTI

## 186 ANTONIO GOICOECHEA COSCULLUELA

Abril, 1938-Agosto, 1950

Lienzo. 1,20 × 1,01 m.  
Fdo.: «J. Olasagasti/44». Angulo inferior derecho.

Don Antonio Goicoechea Cosculluela fue un político maurista, abogado eminente, elocuente tribuno, dotes que, en plena juventud, le otorgaron la cartera de Gobernación en un gabinete presidido por don Antonio Maura, jefe desde 1903 del Partido Conservador. Fue Gobernador del Banco de España durante un largo período que abarca desde finales de la guerra civil hasta 1950. Miembro de las Academias de Jurisprudencia y de Ciencias Morales y Políticas, de su retrato se encargó el reputado artista vasco Jesús Olasagasti (San Sebastián, 1907-1955) autor en ese género de obras que cabe calificar, sin exageración, de maestras (por ej. el retrato del pintor Díaz Caneja, en el Museo de Bilbao, donde la disciplina pos-cubista se alía con una sabrosa calidad pictórica), pero que en el retrato de Goicoechea no estuvo especialmente feliz. Es bastante original, sin embargo, su intento de hacer un retrato de aparato, con el uniforme y espadín olvidados durante la República, en una atmósfera diurna y al aire libre.

## JESÚS OLASAGASTI

*Oriundo de San Sebastián (1907-1955), estudia pintura con Asensio Martiarena y Julián de Teñeche en su ciudad natal, trasladándose luego a Madrid, donde es discípulo de Daniel Vázquez Díaz. Se especializa en retrato, disfrutando de un notable éxito entre las personalidades más significativas del momento, especialmente en los retratos*

*femeninos que se caracterizan por su trazo delicado. Obtiene primeros premios en el Certamen de Noveles Guipuzcoanos de San Sebastián en 1923 y 1925; dirigirá, además, la revista Arte y Hogar.*

BIBL.: E. Azcoaga, *Los retratos de Olasagasti. Ante una nueva concepción del retrato*, «Vértice», 78 (1945), págs. 48-49; J. A. Gaya Nuño, *La pintura española en el medio siglo*, Barcelona, Ed. Omega, 1951; M. Llano Gorostiza, *Pintura vasca*, Bilbao, Artes Gráficas Grijelmo, 1966.

## MARIANO OLIVER AZNAR

## 187 LORENZO DOMÍNGUEZ PASCUAL

Noviembre, 1913-Enero, 1916  
Junio, 1917-Noviembre, 1917

Lienzo. 1,25 × 0,95 m.  
Fdo.: «M. Oliver Aznar/1916».  
Angulo inferior derecho.

Don Lorenzo Domínguez Pascual nació en Sevilla en 1863 y fue elegido diputado a Cortes por Carmona en 1891, a partir de cuya fecha representó largos años a dicho distrito andaluz. En 1903 fue Ministro de Instrucción Pública en un gabinete presidido por don Antonio Maura; en 1920, Ministro de Hacienda, en un gobierno de Eduardo Dato. Fue especialista en temas financieros y Gobernador del Banco de España en dos ocasiones: de noviembre de 1913 a enero de 1916 y de junio a noviembre de 1917. Pintó su retrato el aragonés Mariano Oliver Aznar. Se distingue, dentro de su tono académico, por la sinceridad con que están tratados los accesorios, carpeta, libros y tintero de cristal, colocados, ante un acertado papel de pared estilo Imperio, sobre la mesa en la que el modelo apoya el brazo derecho.

## MARIANO OLIVER AZNAR

*Uno de los pintores más sobresalientes del grupo zaragozano del fin de siglo y que, en sus últimos años, hasta su muerte en 1927, se dedicó al retrato en Madrid. En Zaragoza, en cuya provincia había nacido (Zuera), se le consideraba como un buen maestro, que formó a no pocos pintores de la generación de comienzos de siglo, entre ellos Francisco Marín Bagués. Fue artista destacado en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas celebrada en Zaragoza en 1898 y logró mención honorífica en la de 1899 y otras semejantes en las de 1904 (Nacional) y 1906. También expuso en las exposiciones Nacional e Hispano-Francesa de 1908, consiguiendo una reputación de alcance local.*

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas del siglo XIX*. Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudí, 1975, pág. 491; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1980. (Edición revisada, actualizada y aumentada).



186

Lám. CXLII, pág. 258



187

Lám. CXXVIII, pág. 247





Lám. CXXXI, pág. 250

188

## MARIANO OLIVER AZNAR

## 188 JOSÉ MAESTRE PÉREZ

Marzo, 1921-Agosto, 1921

Lienzo. 1,24 × 0,95 m.

Fdo.: «M. Oliver Aznar/1924».

Angulo inferior derecho.

Don José Maestre Pérez fue un nombre político murciano, muy allegado a don Juan de la Cierva, en cuyo grupo figuró como diputado en varias legislaturas y desempeñó la cartera de Abastecimientos. Era hermano del famoso médico Dr. Tomás Maestre Pérez, catedrático de Medicina Legal en la Facultad de Medicina de la Universidad Central, persona muy conocida en las postrimerías del reinado de Alfonso XIII. Por su conocimiento de las finanzas, don José Maestre fue nombrado Gobernador del Banco de España en marzo de 1921 hasta agosto del mismo año, sucediéndole don Luis A. Sedó. Su retrato, como el de don Lorenzo Domínguez Pascual, están firmados por el pintor aragonés Mariano Oliver Aznar.

## JOAQUÍN PACHECO

Nace en Madrid en 1934. Inicia los estudios de Filosofía y Letras, que abandona y comienza a pintar dentro de la figuración expresionista. Realiza la primera exposición individual en la Galería Abril, expone con el «Grupo Expresionista» en 1962. A partir de entonces cambia de estilo, aclara el tono de sus lienzos al pintar temas extraídos de la vida cotidiana vistos, en ocasiones, a través de vidrieras o escaparates con un encuadre fotográfico. En 1966 expone en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes y un año más tarde obtiene la beca de la Fundación Juan March. Realiza numerosas exposiciones en Madrid, París y Nueva York.

BIBL.: Catálogo de la Exposición Joaquín Pacheco. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1966; Víctor Nieto Alcaide, *Pacheco*, «Maestros del Arte Español Contemporáneo», Barcelona; «La Gran Enciclopedia Vasca», 1976.

## JOAQUÍN PACHECO

## 190 COMPOSICIÓN CON MESAS Y SILLAS EN UNA PLAYA

Lienzo. 0,80 × 1,15 m.

Fdo.: «Pacheco». Angulo inferior derecho.

Una terraza bajo sombrillas, en primer plano, y la playa casi vacía son el argumento primario de esta inconfundible pintura de Joaquín Pacheco, artista singular de la generación de pintores de la postguerra.

Compositivamente, el cuadro tiene una estructura muy definida por dos líneas que convergen fuera de la superficie de la tela y por otra más, vertical, en el centro hacia la izquierda, tensiones a las que se agregan las que resultan de la concentración de sillas, mesas y sombrillas, en la mitad derecha, y las provocadas por el aislamiento de las dos figuras que están sentadas en la arena de la playa.

Contribuye el color, agrupado en sectores de entonación fría (azules de mesas y sillas) y cálida (ocres de la arena, rojo y amarillo de otras sillas) a esta provocada tensión que Pacheco se plantea como ejercicio de difícil equilibrio. Pero adquiere el conjunto, pese a la complejidad estructural, acentos poéticos fuertemente expresivos; y transmite sensaciones, acordes con el tema representado, haciendo uso de los característicos procedimientos del autor.



Lám. CLI, pág. 274

189

## GREGORIO DEL OLMO

Nacido en Madrid en 1921, ya en 1931 asistía a la Escuela de Artes y Oficios y estudió en la Escuela Superior de Pintura, durante la guerra civil en los bajos de la Biblioteca Nacional. Discípulo de Vázquez Díaz, presentó por primera vez su obra en 1952. Concurrió a las Exposiciones de Arte Religioso de Madrid, Barcelona y Londres y de acuarelas, con las que obtuvo Premio del Ateneo de Madrid y Premio Pernas en la Bienal Hispanoamericana de La Habana (1953). Participó en las exposiciones de la Escuela de Madrid (1962). En 1972 expuso en la Galería Theo de Madrid. Murió en Valencia, en 1977.

BIBL.: M. Sánchez Camargo, *La pintura española contemporánea: La Nueva Escuela de Madrid*, Madrid, Cultura Hispánica, 1954; M. Sánchez Camargo, *Gregorio del Olmo*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1965.

## GREGORIO DEL OLMO

## 189 BODEGÓN CON CAJA DE PUROS

Lienzo. 0,65 × 0,81 m.

Fdo.: «G. del Olmo». Angulo inferior derecho.

Sobre un velador, una baraja de cartas españolas, y sobre el mantel, un juego de café y licores y una caja de puros. Las formas están abocetadas con suaves veladuras con las que también se contornean las siluetas, todo ello en una gama cromática bastante simple, en la que destacan los peculiares tonos amarillos de Gregorio del Olmo.



Lám. CLXXIII, pág. 296

190



## BENJAMÍN PALENCIA

## 191 ATARDECER EN CASTILLA

Lienzo. 0,65 × 0,54 m.  
Fdo.: «B. Palencia/1974». Angulo inferior derecho.

## 192 PAISAJE

Lienzo. 0,64 × 0,50 m.  
Fdo.: «B. Palencia». Angulo inferior derecho.  
Fechado: «1967». Angulo inferior derecho.

## 193 PONIENTE

Lienzo. 0,66 × 0,82 m.  
Fdo.: «B. Palencia. 1972». Angulo inferior derecho.

La manera de entender el paisaje de B. Palencia en sus últimos años conlleva su actitud de siempre, mezcla de vanguardismo y de desenfado en el uso, violento en ocasiones, del color encendido.

Dar otra imagen convencional de las cosas, correr la aventura de lo nuevo y redescubrir el paisaje, fueron objetivos de la ya histórica «Escuela de Vallecas», en la que Palencia, Alberto, el escultor-panadero, Francisco San José, Redondela y otros pintores dejaron huellas indelebiles para la siguiente generación de pintores. Los tres paisajes de la colección del Banco son obras de madurez del artista, están pintados en los últimos años de una vida larga plenamente dedicada a intentar otra manera de aproximación a este género.

## BENJAMÍN PALENCIA

*Hijo de labradores de Barrax (Albacete) se instala en Madrid en 1909 y comienza a dibujar. Concorre al Primer Salón de Otoño con una composición simbólica de Larra y se hace amigo de Juan Ramón Jiménez, Francisco Gutiérrez Cossío, Dalí, Bore, Ucelay y otros alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la que no estudió. En 1923 publica el álbum de dibujos Niños, con textos de Juan Ramón Jiménez, en la editorial Indice. Viaja a París donde entabla*



193

*amistad con Picasso y Juan Gris, trabajando en la Academia de la Grand Chaumière. Participa en la I Exposición de Artistas Ibéricos y funda con Alberto Sánchez la «Escuela de Vallecas», que ejercería una notable influencia en el ambiente artístico anterior a la guerra. Expone, en 1928, en el Museo de Arte Moderno y viaja a Italia, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos. En 1930 expone nuevamente en el Museo de Arte Moderno de Madrid, escribe Giotto, raíz viva de la pintura y Los Nuevos artistas españoles y expone en el Museo de Arte Moderno y en la Galería Loeb de París. Después de la guerra resurge la «Escuela de Vallecas» en el cerro Artesa, que dura dos años y daría discípulos como Francisco San José, Alvaro Delgado o García Ochoa. Se traslada a Villafranca de Avila. Obtiene tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941 y primera en 1943 por Vista de Toledo. Sus lienzos figuran en las antologías de la Academia Breve Los Once, de 1944 a 1946. Realiza numerosas exposiciones hasta 1979, fecha en la que fallece en Madrid.*

BIBL.: Varios, *Los nuevos artistas españoles: Benjamín Palencia*, Madrid, Ed. Plutarco, 1932; R. Faraldo, *Benjamín Palencia*, Barcelona, Galerías Layetanas, 1949; J. Planelles, *Benjamín Palencia y nosotros*, Alicante, Tip. Suc. de Luch Serra y Comp., 1963; R. Faraldo, *Benjamín Palencia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.

## JOSÉ PALMEIRO

## 194 PUENTE DE SAN MARTÍN

Lienzo. 0,59 × 0,81 m.  
Fdo.: «Palmeiro/73». Angulo inferior derecho.

## 195 CASAS DE TOLEDO

Lienzo. 0,66 × 0,54 m.  
Fdo.: «Palmeiro 73». Angulo inferior izquierdo.  
Titulado al dorso.

## 196 PAISAJE DE CAP FERRAT

Lienzo. 0,81 × 0,65 m.  
Fdo.: «Palmeiro 72». Angulo inferior derecho.  
Titulado al dorso.

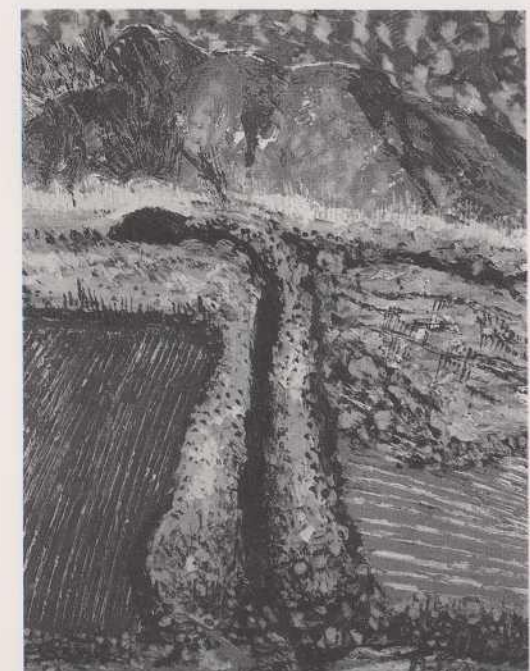
En los dos paisajes de Toledo parece no interesarle especialmente el pintor en la recreación del ambiente artístico de la ciudad, sino más bien en las posibilidades que le ofrece para un estudio de volúmenes y color. Las formas son de acusada geometría, que Palmeiro obtiene a través de fuertes rojos extendidos sobre el lienzo bien en veladuras o en masas densas.

El *Paisaje de Cap Ferrat*, bien alejado geográficamente de los dos anteriores, pero no así en cuanto al esquema, es una obra próxima en cuanto a su composición a *Casas de Toledo*, si bien el paisaje catalán es mucho más suave de tonos.



191

Lám. CLV, pág. 278



192

Lám. CLVI, pág. 279





194

JOSÉ PALMEIRO

*De ascendencia gallega, nace en Madrid en 1901. En 1925 se instala en París, ciudad en la que residirá casi toda su vida, allí hace amistad con otros artistas españoles que, en torno a Picasso, forman la Escuela Española de París; participa en sus exposiciones, desde la celebrada en el Jeu de Paume (1935) a la Exposición de Praga, (1946), como uno de sus más genuinos representantes. Artista exclusivo de la Galería Bernheim, participa en la exposición de Pittsburg de 1936. Realiza exposiciones individuales en París, Buenos Aires, Lima, Nueva York y São Paulo. Vive en Argentina casi diez años, regresando a París en 1957, donde expone sus obras, así como en Chicago, Londres y finalmente España, donde lo hace por primera vez en 1968.*

BIBL.: R. Cogniat, *José Palmeiro*, Madrid, Club Urbis, 1972; R. Cogniat, *José Palmeiro, cincuenta años de pintura*, Madrid, Club Urbis, 1979.

## JOSÉ PINAZO MARTÍNEZ

197 AMÓS SALVADOR Y RODRIGÁÑEZ

Julio, 1916-Junio, 1917

Lienzo. 1,25 x 0,94 m.

«Excmo. Sr. D. Amós Salvador/Gobernador del Banco de España/Pinazo Martínez 1919». Al dorso, al óleo sobre el lienzo está escrito: «P. M./Amor = Arte = Trabajo».

Inscripciones en el ángulo inferior derecho.

Don Amós Salvador y Rodrigáñez fue una destacada personalidad del Partido Liberal y Gobernador del Banco de España durante algo menos de un año (julio de 1916 a junio de 1917). Era sobrino de don Práxedes Mateo Sagasta. Como Ingeniero de Minas, intervino en diversas obras en su ciudad natal,



195



196

Logroño. Fue Ministro de Hacienda en 1894, creando el Cuerpo de Contabilidad del Estado. Más tarde fue Ministro de otros ramos, Director de la Tabacalera y Académico de la de Ciencias Exactas y, lo que parece más asombroso, de la de Bellas Artes de San Fernando, por su gran cultura y amor al arte. Este conocimiento se advierte en su retrato, de concepción original y de curioso estilo abocetado, con un colorido suntuoso y cierto aire modernista. Fue su autor José Pinazo Martínez, quien en el retrato de don Amós Salvador, que pintó en 1919, ha introducido, a la manera clásica, una «veduta» con la fachada de Santa María de la Redonda, alusión a la ciudad natal del retratado.

JOSÉ PINAZO MARTÍNEZ

*Nació en Roma en 1879 y murió en Madrid en 1933. Hijo y discípulo del célebre pintor valenciano Ignacio Pinazo Camarlench, comenzó precozmente una carrera brillante e internacional. En 1897, a los dieciocho años de edad, obtuvo la tercera medalla en la Exposición de Barcelona de 1897; en 1900 otra, de plata, en la Universidad de París. Completó su formación cosmopolita en Roma, París y Londres. Fue caballero de las órdenes de Alfonso XII y de Isabel la Católica y caballero, en Francia, de la Legión de Honor. Su más famoso cuadro, Floreal (Museo de Bellas Artes de Valencia), obtuvo en 1915 la medalla de 1.ª clase en la Exposición Nacional de aquel año.*

BIBL.: Silvio Lago, *José Pinazo*. En «La Esfera», 10 de junio de 1916 (10 ilustraciones); José Francés, *La Exposición Pinazo*. En «La Esfera». Madrid, 21 de marzo de 1925 (10 ilustraciones).

JOSÉ MARÍA PRIM

*Natural de Barcelona (1907-1973). Discípulo de la Escola Politecnica en la que era profesor F. Galí, aunque él proclamaría que sus verdaderos maestros fueron los impresionistas franceses y los cubistas. Expuso por primera vez sus obras en Barcelona en 1929, en las Galerías Layetanas, a partir de entonces lo haría periódicamente en su ciudad natal. Concorre a diversos certámenes y exposiciones colectivas, como las Exposiciones de Primavera y a las Nacionales que tuvieron lugar en Barcelona, así como a las manifestaciones del grupo Merli. Realiza también pintura mural en la iglesia parroquial de Camallera e ilustraciones en publicaciones periódicas y revistas.*

BIBL.: J. F. Rafols, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, Barcelona, Ed. Milla, 1953.



## JOSÉ MARÍA PRIM

## 198 FIGURA EN UN INTERIOR

Lienzo. 0,99 × 0,79 m.  
Fdo.: «Prim». Angulo inferior derecho.

Una joven refleja su imagen en el espejo de una cómoda isabelina y nos permite conocer el resto de la habitación, con sofá rojo y ventana por la que penetra una luz blanquecina. El contraste entre la blancura del mármol de la repisa de la cómoda y la jofaina que soporta y la negrura de la madera, combinada con tonos rojizos, de los muebles ochocentistas, está bien conseguido.

## PEDRO PRUNA

## 199 APERITIVO EN EL JARDÍN

Lienzo. 0,89 × 1,31 m.  
Fdo.: «Pruna 75». Titulado al dorso.

Composición con una figura femenina recostada, tras una cortina aparece una sirvienta que le ofrece un vaso de algún refresco sobre un plato; en primer término, una mesa con un pequeño jarro de flores. Pese a la acritud de los colores es obra agradable, en la que demuestra el artista la preocupación por delimitar los contornos sobre el vigoroso fondo.

## PEDRO PRUNA

Nace en Barcelona en 1904, cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge. En 1921 viaja a París, donde realiza decorados para Diaghilev y expone sus obras. En 1929 obtiene el Premio Carnegie y un diploma de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Presenta exposiciones en París, Roma, Londres,



198

Nueva York, Tokio, Venecia y en Barcelona donde lo haría con cierta periodicidad. En 1965 se le concede el Premio Ciudad de Barcelona. Muere en 1977, un año después la Sala Parés realiza una exposición antológica de su obra.

BIBL.: J. A. Campoy, *Diccionario crítico del Arte Español Contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## JOSÉ PUIGDENDOLAS

## 200 TARDE SOLEADA. CALELLA

Lienzo. 1,08 × 0,94 m.

Paisaje de la costa norte de Barcelona con barcas y figuras sobre la playa; en lo alto, casas de rotundos volúmenes y escarpados. La pincelada es agresiva o delicada según el objeto que trate. Todo él está impregnado de la luz típica del paisaje catalán.

## JOSÉ PUIGDENDOLAS

Nace en Barcelona en 1906. Realiza su aprendizaje en la Escuela de Artes y Oficios, luego en la de Bellas Artes de La Lonja y con Gakwey. En 1924 obtiene la beca para la Residencia de El Pualar y medalla de honor de la misma. Viaja a Italia, y realiza estudios en la Academia de Bellas Artes de Florencia. A su regreso residirá en Barcelona, Mallorca y Cerdeña, donde pinta paisajes, que alterna con cuadros de figura y bodegones. Ha obtenido numerosos premios: mención honorífica en la Exposición «Barcelona vista por sus Artistas» (1931), primer premio de la Exposición Nacional de la Asociación de Pintores y Escultores (1941), tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941 y segunda en la de 1945. Primer premio del Círculo Artístico y de la Diputación de Barcelona en 1957. Participa en las Bienales de Venecia. En 1941 se le nombra profesor de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Jorge.

BIBL.: L. Monreal y Tejada, *José Puigndendolas*, Bilbao, «La Gran Enciclopedia Vasca», 1976; B. de Pantorba, *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## AGUSTÍN REDONDELA

En realidad su nombre es Agustín González Alonso. Nace en Madrid en 1922, hijo de pintor y escenógrafo con el que comienza a trabajar. Después de la guerra forma parte de la Escuela de Madrid, interesándose sobre todo por el paisaje en el que está implícito un relativo fauvismo inicial que va evolucionando hacia tonos más suaves; su toque de pincel con ciertos arabescos parecen



197

Lám. CXXIX, pág. 248



199

Lám. CLXIII, pág. 286



200





201



202

recordar a Matisse; realiza también acuarelas y dibujos. Seleccionado por el Salón de los Once en 1947, ha recibido importantes premios y recompensas: tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948 y primera en 1957, primer premio de acuarelas del Ateneo de Madrid, Premio Nacional de Pintura (1953); primer premio en la Bienal Hispanoamericana de La Habana (1954); este mismo año se le otorga la beca de la Fundación Catherwoord; segunda medalla del Concurso Nacional de Alicante (1955) y premio de la Fundación Rodríguez Acosta.

BIBL.: C. A. Areán González, *Agustín Redondela*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960; Varios, *Agustín Redondela*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1965; E. Azcoaga, *Agustín Redondela*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1972.

#### AGUSTÍN REDONDELA

##### 201 PAISAJE CON PERSONAJES Y CABALLERÍAS

Lienzo. 0,45 × 0,55 m.

Fdo.: «Redondela/74». Angulo inferior derecho.

Pequeño paisaje castellano con unos personajes y caballería que se inscriben en un solitario campo con un camino bordeado por árboles, en una gama y formas escuetas. Es un claro ejemplo de la segunda etapa, más expresionista, de este pintor que, según Camón Aznar, «es uno de los mejor dotados de su generación».

#### GABINO REY

##### 202 CAMP PUIG

Lienzo. 0,65 × 0,92 m.

Fdo.: «Gabino». Angulo inferior izquierdo.

Firmado, fechado y titulado, al dorso: «Verano del 74/San Llorens de Llagostera».

Paisaje de la campiña gerundense con una masía rodeada por tierras de labor y árboles como telón de fondo. Es obra bastante fresca y suelta de pincel y de color, en la que predominan los verdes y ocre rojizos característicos de esta fértil región.

#### GABINO REY

Firma con su nombre de pila. Nace en Marín (Pontevedra) en 1928, pero reside en Barcelona desde 1943 donde cursa estudios con Ramón Rogent y se dedica fundamentalmente a paisajes, bodegones y retratos. A partir de 1944 expone en Barcelona. Obtiene el primer premio del Salón de la Juventud, al año siguiente una beca del Instituto Francés y en 1946 el primer premio de la Exposición Internacional Unión Arte de Bilbao y Prix A. Poulssielque de la Société Nationale des Beaux Arts. Expone en la Sala Parés desde

1957, y en la Galería El Cisne de Madrid desde 1968, así como en Lugo, Pontevedra, Nueva York, París y Los Angeles.

BIBL.: J. F. Rafols, *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña*, Barcelona, Ed. Milla, 1950; J. M. Garrut, *Dos siglos de pintura catalana*, Barcelona, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

#### LUCIO RIVAS

##### 203 ALFREDO DE ZAVALA LAFORA

Marzo, 1934-Abril, 1935

Mayo, 1935-Febrero, 1936

Lienzo. 1,25 × 1,00 m.

Fdo.: «Lucio Rivas». Angulo inferior derecho.

Don Alfredo de Zavala Lafora fue un jurista de ideas liberales que se distinguió como Abogado del Estado en plena mocedad durante la segunda República, mostrando una competencia jurídica que le llevó a ser nombrado Gobernador del Banco de España en marzo de 1934; pero al serle encomendada la cartera de Hacienda, en un gabinete de coalición presidido por don Alejandro Lerroux, hubo de dejar el Gobierno del Banco, al que regresó, en mayo del mismo año (tras esa brevísima experiencia ministerial) hasta febrero de 1936, fecha en que lo remplazó el catalán don Luis Nicolau d'Olwer, de quien, por cierto, el Banco no posee retrato, a causa del estallido de la guerra civil. El retrato de don Alfredo de Zavala se debe al pintor, entonces joven, Lucio Rivas, que trazó de su modelo una imagen convencional, de hombre «self-made» en un despacho suntuoso y no muy bien pintado, con biblioteca dórico-jónica y tintero piramidal, de acuerdo con una pose y gesto poco naturales.

#### LUCIO RIVAS

Artista autodidacta, nace en Madrid en 1911. Su formación la realiza a través de la pintura de los grandes maestros del Museo del Prado y del Museo de Arte Moderno, allí conoce a Benlliure, al que retrata, y a Álvarez de Sotomayor que le animan en su carrera artística. En 1936 realiza su primera exposición individual en el Círculo de Bellas Artes y participa en las Exposiciones Nacionales y Salones de Otoño. Pinta por encargo del Ministerio del Ejército lienzos como Agustina de Zaragoza (Museo del Ejército). En 1941 obtiene la Beca del Conde de Cartagena. Viaja a Venezuela, donde se instala definitivamente en 1954, allí funda una academia de pintura, realiza retratos de próceres para la Academia de la Historia y el Banco Industrial de Caracas, así como la decoración del presbiterio de la Catedral y de la Capilla de Santa Rosa de Lima de la capital venezolana.

BIBL.: G. Schael Martínez, *Lucio Rivas*, Caracas, Ed. Ernesto Amitrano, 1979.



Lám. CXL, pág. 256

203



## JOSÉ ROCA SASTRE

## 204 VISTA DE BARCELONA CON LA SAGRADA FAMILIA

Lienzo. 0,73 × 1,16 m.  
Fdo.: «Roca». Angulo inferior derecho.  
Al dorso: «Josep Roca/1954».

Es una panorámica casi aérea de los tejados y edificios que rodean la inconclusa obra de Gaudí; al fondo, los macizos montañosos que rodean a la ciudad catalana. El conjunto está empapado por una luz casi mortecina y algo blanca, típica del paisaje de esta región; para ello utiliza una paleta rica en grises, ocre y rosas.

## JOSEP ROCA SASTRE

*Nace en Tarrasa (Barcelona) en 1928. Cursa la carrera de Derecho en la Universidad de Barcelona, que no ejercerá. Influido por la obra de Miquel Villà, asiste al estudio de Ramón Rogent. Participa en el Salón de Octubre (1952 a 1955) y el Instituto Francés de Barcelona le concede una beca de estudios para París (1954) donde toma contacto con la obra de los cubistas y los fauves. En 1955 realiza su primera exposición en las Galerías Layetanas, luego lo hará asiduamente en la Sala Parés y Galería El Cisne de Madrid. Asiste a la Academia La Grand Chaumière de París (1956), donde conoce a Galière, dos años más tarde presenta al certamen Jeune Peinture Composición con papel arrugado que alcanza el primer premio. Expone en el Real Círculo Artístico de Barcelona, en el Museo Galliera de París (1960), Nacional de Bellas Artes, Bilbao y Chicago. Se instala en Cadaqués donde pasa largas temporadas. Se le otorga, entre otros, el premio San Jorge de la Diputación de Barcelona (1967), medalla de honor del Salón des Artistes Françaises (1968) y beca de la Fundación Juan March.*

BIBL.: J. Cruset, *Roca Sastre*, Bilbao, «La Gran Enciclopedia Vasca», 1974.

## SANTIAGO RUSIÑOL

## 205 PAISAJE DE GERONA

Lienzo. 0,75 × 1,14 m.  
Fdo.: «S. Rusiñol». Angulo inferior derecho.

Un cuadro hondo, de verdes sonoros y tranquilos, de dominantes horizontales que acentúan su tranquilidad. Un paisaje casual, un rincón cualquiera de la plana gerundense, con sus tapias, sus chopos, sus prados y sus leves colinas. Estamos lejos de los jardines reales, tantas veces pintados por el autor, o de esos mares latinos rutilantes, alumbrados de azul claro. Todo es aquí sencillez, modestia, intimidad del sentimiento y excelente oficio de pintor.

## SANTIAGO RUSIÑOL

## 206 LA MASÍA

Lienzo. 0,64 × 1,13 m.  
Fdo.: «S. Rusiñol». Angulo inferior derecho.

Nacido en Barcelona en 1861, Santiago Rusiñol pintó repetidas veces en Cataluña (Gerona, Olot, Reus, Barcelona, Poblet, Banyoles, Puigcerdá, Sitges), por lo que no es fácil identificar esta masía, ni siquiera situarla aproximadamente, ya que su arquitectura no ofrece caracteres muy distintivos. La firma del pintor no varió gran cosa a lo largo de su carrera, por lo que tampoco puede servirnos mucho para datar este cuadro que, por su estilo, pudiera pertenecer a una fase juvenil. Muy acertado en su contraste de luz y sombra, con el acorde del verde azulado y el ocre rosa, consigue una placentera sensación de buen tiempo y de calma. Más que una masía modesta, la casa tiene aire señorial, con los dos bancos y sendos árboles flanqueando el portón. En uno de ellos hay sentada una mujer madura, cuidando al parecer de un niño; a unos pasos de ella, a la sombra, una mujer joven parece estar lavando en una fuente que brota de la pared de la masía. Esas figuras, logradas con muy pocas pinceladas, animan este rincón, sin privarle de paz.

## SANTIAGO RUSIÑOL

*Nace en Barcelona en 1860, en el seno de una familia dedicada a la industria textil, en la que trabaja hasta los veinticinco años. Discípulo de Tomás Moragas, viaja a París en 1887 con Ramón Casas, el grabador Canudas, el escultor Clarasó y Miguel Utrillo; allí reside durante algún tiempo, asiste a la Academia Crevec, donde es discípulo de Puvis de Chavannes. Luego viaja a Italia y pinta en los jardines de Tivoli y Frascati. A su regreso a España se dedicará, casi con exclusividad, a pintar los jardines españoles, sobre todo a raíz de su viaje a Granada en 1897, La Granja, Mallorca, Valencia, Barcelona y sobre todo Aranjuez. Participa en casi todas las Exposiciones Nacionales desde 1887 hasta 1930, en las que es galardonado con segundas medallas en 1890 y 1895 y primeras medallas en 1908, 1912 y 1929; así como en las muestras internacionales: Universal de Barcelona (1889), Universal de Berlín (1893) y Universal de Chicago (1910). A partir de 1890 expone casi anualmente, y hasta 1930, con Ramón Casas y Clarasó en la Sala Parés. Personaje polifacético y amante de las artes, es uno de los principales protagonistas de Els Quatre Gats. Después de su regreso a España reúne en su casa de Sitges, denominada Cau Ferrat, una importante colección de hierros artísticos, mobiliario, esculturas y cuadros, que dona a la ciudad. Escritor de novelas y obras de teatro, entre las que destacan*



204



205

Lám. CV, pág. 212



206

Lám. CVII, pág. 214





207

L'anca del senyor Esteve, estrenada en 1917 con gran éxito. muere en Aranjuez en 1933, donde se encontraba pintando sus jardines.

BIBL.: J. Pla, *Rusiñol y su tiempo*, Barcelona, Ed. Barcia, 1942; J. Francés, *Santiago Rusiñol y su obra*, Gerona, Dalmau Carles Pla, 1945; M. Rusiñol, *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*, Barcelona, Ed. Juventud, 1963; R. Planes, *Rusiñol i el Cau Ferrat*, Barcelona, Portic, 1974.

### OLGA SACHAROFF

#### 207 RETRATO DE LA SEÑORA CAÑAS

Lienzo. 0,80 × 0,64 m.  
Fdo.: «Olga Sacharoff». Angulo inferior izquierdo.

El retrato burgués de mediados de este siglo tiene su mejor exponente, en la colección del Banco, con el retrato de la esposa del escultor Cañas. Une toda la habilidad de la pintora rusa en un tema que no es de los más conocidos de su producción, aunque sí muy abundante, bastante lejos del *Tiovivo* del Museo de Arte Contemporáneo (Madrid). El color bien dispuesto en una composición acertada y los toques ágiles de pincel con que resuelve los velos, del sombrero y de la mantilla, así como el tratamiento del rostro y los cabellos, de colores delicados, dan a este retrato un aire de naturalidad exento de todo envaramiento. No es el retrato sarcástico y profundo que expuso en el Primer Salón de los Once (1924), pero tiene en común con él la decoración isabelina tan a la moda en aquella Barcelona cuyos tipos y ambientes captó la pintora de manera magistral.

#### OLGA SACHAROFF

Nace en Tiflis (Georgia) en 1889. A edad muy temprana recorre Europa, donde conoce los diferentes movimientos de vanguardia: el Munich expresionista, el París cubista en 1909 y Roma. A partir de 1915 se instala en Barcelona, que alterna con largas temporadas en la capital francesa, donde expone sus lienzos, además de Inglaterra, Estados Unidos y América del Sur. Sus obras tienen algunas notas de los diferentes movimientos europeos que conoció durante sus viajes hasta 1930, aunque predominan los rasgos naïfs. Ha realizado ilustraciones para diferentes editoriales de Barcelona en obras de Colette y en Las Mil y una Noches.

BIBL.: J. Cortés, *Olga Sacharoff*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960.



Lám. CXXXVII, pág. 254

208

#### ELÍAS SALAVERRÍA ICHAURRANDIETA

De origen humilde, nace en Lezo (Guipúzcoa) en 1883. Protegido por el Marqués de Cubas se forma en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián, trasladándose a Madrid para cursar estudios en la Escuela de San Fernando con una beca de la Diputación de Guipúzcoa, donde es discípulo de Ferrant y Menéndez Pidal, que le orientó decisivamente. Obtuvo terceras medallas en las Exposiciones Nacionales de 1906 y 1908. En 1908 viajó a París y en 1912 presentó en la Exposición Nacional La procesión del Corpus en Lezo, que le valió la primera medalla y medalla de oro en la Internacional de Munich de 1913. Al siguiente año plasma a su familia en Gu y en 1915 realiza una exposición de sus obras en el Palacio de Bellas Artes de San Sebastián, formada por retratos y lienzos de grandes composiciones; alcanza la medalla de oro en la Exposición Universal de Panamá. La diputación de Guipúzcoa le encarga un San Ignacio, que presenta en la Exposición Nacional de 1917, levantando cierta polémica por su escenografía y realismo. Pinta también temas de historia como La ofrenda de Elcano (1922), para conmemorar el cuarto centenario de la primera vuelta al mundo. Expone en Madrid su Proclamación de la Virgen de Aránzazu en la Sala del Museo de Arte Moderno en 1925. Realiza además importantes retratos. En 1944 se le nombra académico de la de San Fernando, para ocupar la vacante de Moreno Carbonero. Muere en Madrid en 1952, a consecuencia de una caída desde el andamio en el que pintaba en la Iglesia de San Francisco el Grande.

BIBL.: E. Salaverría, *El cuadro de historia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1944; B. de Pantorba, *El pintor Salaverría*, Madrid, Espasa Calpe, 1948; M. Llano Gorostiza, *Pintura vasca*, Bilbao, Artes Gráficas Grijelmo, 1965.

### ELÍAS SALAVERRÍA

#### 208 FEDERICO CARLOS BAS VASALLO

Agosto, 1930-Abril, 1931

Lienzo. 1,27 × 1,00 m.  
Fdo.: E. Salaverría 1932». Angulo inferior izquierdo.

Don Federico-Carlos Bas Vasallo fue economista y político del partido liberal-conservador de Eduardo Dato y Subsecretario de Hacienda durante el ministerio de su amigo el Conde de Bugallal. Fue nombrado Gobernador del Banco de España en agosto de 1930, hasta el advenimiento de la República en abril de 1931. Un año después hizo su retrato, sin galas ni condecoraciones, elegantemente vestido de paisano, el conocido pintor vasco Elías Salaverría Ichaurrendieta (Lezo, Guipúzcoa, 1883-Madrid, 1952), que estudió pintura, siendo alumno de Ferrant y de Menéndez Pidal, cuya manera, honrada, recuerda este retrato.



## MANUEL SALCES GUTIÉRREZ

## 209 PAISAJE CON PEÑASCALES

Lienzo. 0,90 × 0,14 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 210 PAISAJE CON SIERRA

Lienzo. 1,12 × 0,07 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 211 PAISAJE DE OTOÑO

Lienzo. 0,09 × 0,16 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 212 PAISAJE CON UN VALLE

Lienzo. 0,07 × 0,11 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 213 PAISAJE CON CASERÍO

Lienzo. 0,13 × 0,12 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 214 PAISAJE CON CERCA

Lienzo. 0,07 × 0,11 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 215 PAISAJE

Lienzo. 0,08 × 0,14 m.

## 216 PAISAJE

Lienzo. 0,07 × 0,10 m.

## 217 PAISAJE DE RIBERA

Lienzo. 0,08 × 0,15 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 218 PAISAJE CON CERCA

Lienzo. 0,08 × 0,15 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 219 CALLE DE UN PUEBLO DE SIERRA

Lienzo. 0,12 × 0,07 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 220 PAISAJE CON UNA ERMITA

Lienzo. 0,09 × 1,15 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 221 CALLE DE UN PUEBLO DE SIERRA

Lienzo. 0,14 × 0,07 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 222 PAISAJE DE SIERRA

Lienzo. 0,09 × 0,15 m.

## 223 PAISAJE CON CASAS

Lienzo. 0,05 × 0,14 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 224 PAISAJE CON MONTAÑAS

Lienzo. 0,07 × 0,15 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

## 225 DESFILADERO

Lienzo. 0,15 × 0,06 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior izquierdo.

## 226 PAISAJE CON ÁRBOL

Lienzo. 0,10 × 0,07 m.  
Fdo.: «M. Salces». Angulo inferior derecho.

Los dieciocho bocetos del montañés Manuel Salces muestran el procedimiento que va desde el apunte, jugoso y espontáneamente sincero, rápidamente ejecutado, hasta el lienzo de formato normal, donde estas vistas son reelaboradas o suministran temas para composiciones mayores. Seguidor de Carlos de Haes, estos apuntes al óleo le sitúan dentro de la mejor tradición de la «pintura del natural» cultivada por los plenairistas de todos los tiempos. Las montañas, los caseríos, los valles, cercas, pueblos rurales, riberas y pedrizas, componen un muestrario de asuntos que el artista trata con gracia en esta primera aproximación al tema, obteniendo resultados de gran riqueza cromática y compositiva a pesar de la pequeñez de los formatos.



211



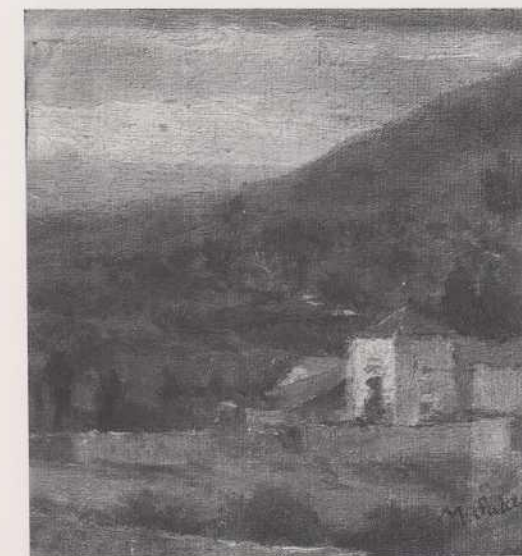
212



209



210



213





Lám. XCVII, pág. 204

214



217



215



218



221



219



216



220



222



223





224

Lám. XCVI, pág. 204



225

MANUEL SALCES Y GUTIÉRREZ

*Es, junto con Riancho y Casimiro Sáinz, uno de los mejores representantes del paisaje de Cantabria. Oriundo de Suano (1861), y de familia humilde, asiste a la Escuela de Artes y Oficios de Santander. Se especializa en paisajes, de pequeño formato, particularmente de la zona de Campoo con los que tiene un discreto éxito en su época en relación con los otros dos paisajistas antes mencionados. Participa en las Exposiciones Nacionales en las que se le otorgan menciones honoríficas en las de 1897 y 1899 y consideración de tercera en 1901. Muere en 1932.*

BIBL.: Juan Simón Cabarga, *Manuel Salces Gutiérrez*, Santander, Librería Moderna, Santander, 1955; José Cobo Barquera, *Manuel Salces o la vocación sin mancha*, Santander, Centro Coordinador de Bibliotecas, 1956.

## MARCELIANO SANTAMARÍA

*Pintor heredero de la tradición realista del siglo XIX, que plasma en sus cuadros de composición, retratos y paisajes. Nace en Burgos en 1866; inicia su formación en la Academia del Consulado de su ciudad natal y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde es discípulo de Manuel Domínguez. Recibe una pensión de la Diputación de Burgos para Roma, donde reside entre 1891 y 1895. Obtiene importantes galardones en las Exposiciones Nacionales: tercera medalla en 1890, segunda en 1892 y 1895, por sus cuadros de asunto religioso; primera medalla en 1910 con su *Angélica y Medoro* y medalla de honor en 1934, en la que presentó, junto con retratos, *Las hijas del Cid*. Premiado en múltiples exposiciones internacionales, entre ellas la Universal de París (1889 y 1923), Universal de Chicago (1894), Internacional de Barcelona (1899), Salón de Otoño (1929), Iberoamericana de Sevilla (1943), realizó asimismo varias exposiciones individuales. Académico de la de San Fernando, catedrático y director de las Escuelas de Artes y Oficios, además de presidente de la Asociación de Pintores y Escultores y del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Legó a la ciudad de Burgos una importante colección de sus obras, que se exhiben en el Museo Monográfico a él dedicado en esta ciudad. Muere en Madrid en 1952. En 1966 con motivo de su centenario, se le dedica una sala especial en la Exposición Nacional de Bellas Artes.*

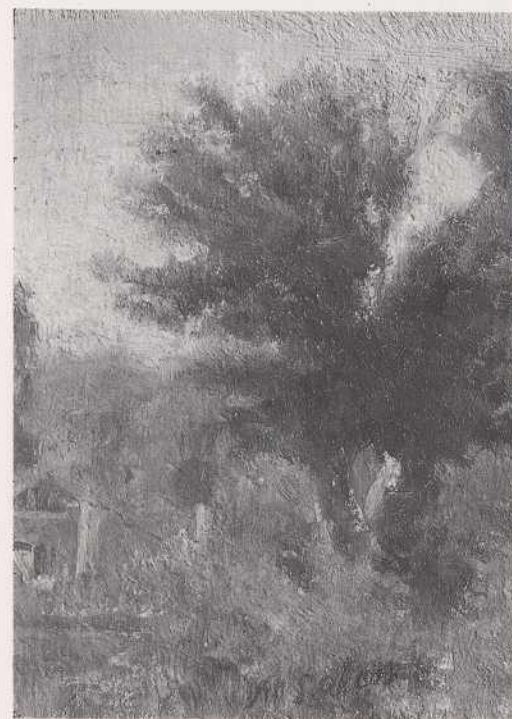
BIBL.: J. Francés, *Marceliano Santamaría*, Madrid, Purcalla, 1945; *Catálogo de la Exposición Marceliano Santamaría: dibujos y pequeño formato*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## MARCELIANO SANTAMARÍA

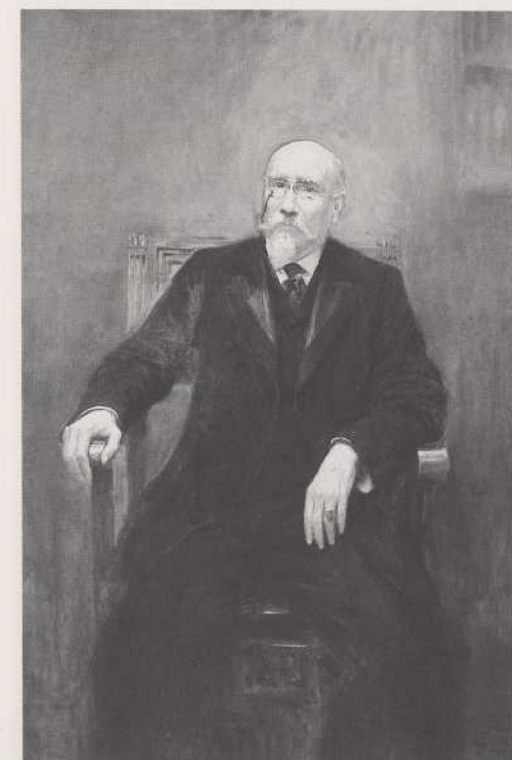
## 227 JOSÉ ECHEGARAY

Lienzo. 1,50 x 1,05 m.  
Fdo.: «M. Santamaría/1902».  
Angulo inferior derecho.

No es de extrañar que don José Echegaray aparezca en dos retratos distintos en la colección del Banco de España, pese a no haber sido nunca su Gobernador. Pero se le considera benefactor de la Entidad al ser de su mano el decreto ministerial de 19 de marzo de 1874, refrendado por el general Serrano, concediendo al Banco la emisión de moneda. El que corresponde por sus medidas a la colección bancaria es el retrato pintado por Marceliano Santamaría en 1902. Es pues tres años anterior al pintado por Sorolla, en 1905 (cat. núm. 242) y si no le tuviera como competidor, podría figurar entre los más estimables de la colección, por el tratamiento pictórico de la cabeza y las manos del modelo que resaltan en la oscuridad general del traje, sillón y fondo.



226



227

Lám. XC, pág. 190





Lám. CXLV, pág. 260

228

## ENRIQUE SEGURA

228 MARIANO NAVARRO RUBIO

Julio, 1965-Julio, 1970

Lienzo. 1,30 × 0,97 m.  
Fdo.: «Enrique Segura/1971».  
Angulo inferior derecho.

El retrato de don Mariano Navarro Rubio, Gobernador del Banco de España durante un lustro justo (de julio de 1965 a julio de 1970) marca en su postura una notable semejanza con el de su antecesor, don Francisco de Cárdenas, del que casi pudiera ser el «pendant», aunque de dimensiones levemente mayores. Pero se diferencia en cierta facilidad estilística, tanto en los accesorios (sillón claveteado, libro, papeles, candelero sin vela) como en el sonriente modelo, que explica el éxito que el Académico de la de Bellas Artes de San Fernando, Enrique Segura, ha obtenido en las clases dirigidas. Es como un eco del retrato inglés o, más bien norteamericano, de aparente sencillez y «bonhomie».

## ENRIQUE SEGURA

Nacido en Sevilla en 1906, como su hermano, practica especialmente el retrato. Se forma con el pintor Gonzalo Bilbao y en la Escuela de Bellas Artes. Obtiene importantes premios en las Exposiciones Nacionales de 1945 (tercera medalla); 1948 (segunda medalla) y 1950 (primera medalla); así como becas de la Diputación de Sevilla para París y de la Junta de Ampliación de Estudios que le permite conocer los museos de Francia, Holanda e Italia, adquiriendo una impecable factura que plasma en sus retratos de la sociedad española de los años cuarenta a los sesenta. Realiza también bodegones y composiciones de tema religioso, que son un trasunto de la pintura sevillana del Siglo de Oro. Ha realizado numerosas exposiciones individuales, cifrándose sus retratos en más del millar. En 1965 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

BIBL.: E. Segura, *Consideraciones sobre el retrato en la pintura*, Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; R. Chávarri, *La pintura española actual*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.



229

## RICARDO SUMMERS E ISERN, «SERNY»

229 NIÑA LEYENDO

Lienzo. 0,60 × 0,73 m.  
Fdo.: «Serny».  
Firmado y fechado al dorso: «Serny/73».

Una joven sentada en un Banco de un parque está leyendo una carta. La obra, con gran carga intimista, como es habitual en el pintor, acusa la paleta de buen dibujante e ilustrador que cultivó «Serny».

Con un escorzo algo forzado y entonada en grises claros, no pasa de ser pintura agradable, sin aportar nada más.

## JOAN SERRA

230 PAISAJE CON CASERÍO

Lienzo. 0,65 × 0,81 m.  
Fdo.: «J. Serra». Angulo inferior izquierdo.

Una figura femenina, sentada en primer término, parece recrearse en la contemplación de un paisaje bucólico. Próximo al valle hay un monasterio y caseríos recortados sobre las montañas.

Con predominio de los tonos ocres y amarillos, trabajados con bastante soltura, llegando la pincelada a ser chisporroteante, Serra compone una vista, cálida de color, pero de interés nada más que decorativo.

## JOAN SERRA

Nace en Lérida en 1899. En 1909 la familia se traslada a Barcelona, ciudad en la que residirá hasta su muerte acaecida en 1970. Falto de recursos trabaja como delineante y en el taller de escenografía de Josep Castells. En 1915 se matricula en la Escuela de Bellas Artes de La Lonja así como en la Escuela Municipal de Artes y Oficios, donde tiene como maestro a Labarta y trabaja amistad con Villadomat, Sisquella y Granyer. Se incorpora al grupo Els Evolucionistes y participa en su primera exposición en 1918 en la Galería Dalmau con su Autorretrato con bombín.



230

## RICARDO SERNY

Seudónimo de Summers e Isern (Serny), nace en Puerto de Santa María (Cádiz) en 1908. Dibujante e ilustrador, plasma en sus obras, acuarelas y gouaches sobre todo, mujeres que esperan, bellas muchachas o rincones de café. Tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932 por su temple Claudette. Expone con periodicidad en Madrid.

BIBL.: A. M. Campoy, *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.



A partir de 1924 frecuenta el *Círculo Artístico* y comparte taller con Siquella. Su primer viaje a Madrid lo realiza en 1925, que repetirá en 1932 en compañía de Bosch Roger. Celebra su primera exposición individual en 1927 en la Sala Parés, en la que expone habitualmente y viaja a París, Valle de Arán e Ibiza. En 1932 se le concede el Premio del Ayuntamiento de Barcelona. Visita París, Marruecos y Granada. En 1950 se le otorga la medalla Morera del *Círculo de Bellas Artes*. A partir de 1959 la temática de su obra varía, incluyendo temas circenses, arlequines y músicos.

BIBL.: J. Cortés, *El pintor Joan Serra*, Barcelona, Lib. Ed. Argos, 1942; J. Santos Torroella, *Exposición homenaje al pintor Joan Serra*, Barcelona, Sala Parés, 1971.

## SANTIAGO SERRANO RUEDA

### 231 DIBUJO

Tinta litográfica sobre papel. 0,76 × 0,54 m.  
Fdo.: «S. S. 82». Angulo inferior derecho.

### 232 DIBUJO

Tinta litográfica sobre papel. 0,76 × 0,54 m.  
Fdo.: «S. S. 82». Angulo inferior derecho.

La pintura es, para Santiago Serrano, un ejercicio plástico de alternativas en un ámbito acotado, pero ajeno a todo reduccionismo; y la abstracción que cultiva, desde hace más de 20 años, con un conocimiento excepcional de técnicas y procedimientos, evoluciona microscópicamente, obteniendo resultados de considerable delicadeza, en ocasiones, y otras veces de sólida y hermética cobertura.

Estos dibujos corresponden a una época del artista que arranca de 1981, año en el que participa en *Madrid D. F.* con los últimos cuadros que cabe situar en la etapa inmediatamente anterior. Son estos dibujos, en realidad, obras de estudio con temas que, posteriormente, son desarrollados en las composiciones mayores. El repertorio de círculos insinuados o triángulos invertidos, que aquí se manifiesta, pertenece a la última y larga producción de dibujos del autor.

EXP.: Galería Egam, Madrid, 1982.

### SANTIAGO SERRANO

Nace en Villacañas (Toledo) en 1942. Becado por la Fundación Juan March realiza estudios en la Academia San Julián de París y cursa estudios en la Escuela de Restauración de Madrid (1968-1971), cuya práctica le proporciona un conocimiento de las técnicas pictóricas antiguas, ampliando así la posibilidad de sus recursos plásticos. Viaja a Argentina, donde pinta Cuaderno 1971-1973, que expone en la Galería Aele de Madrid en 1977, en la que realiza varias exposiciones individuales. Presenta sus obras en Propac (1976) con Nacho Criado y Carlos Alcolea. Participa en las exposiciones Madrid D. F., organizada por



231



232

Lám. CLXXI, pág. 294

el Ayuntamiento de Madrid en 1980 y en el Salón de los 16 en el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1981.

BIBL.: Varios, *Madrid DF*, Museo Municipal, Madrid, 1980; J. A. Aguirre, *Santiago Serrano*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

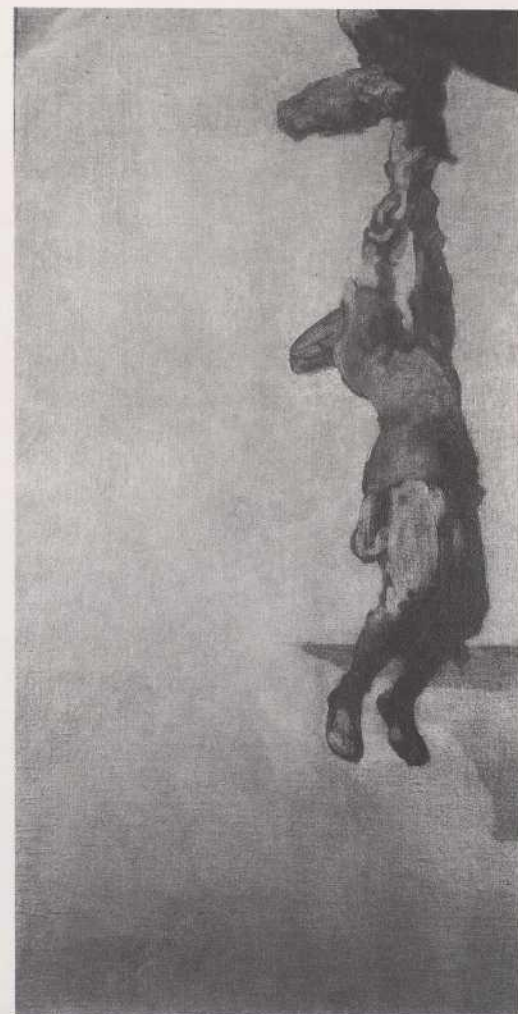
### JOSÉ MARÍA SERT Y BADÍA

Perteneciente a una familia de la alta burguesía catalana, propietaria de una fábrica de tapices, nace en Barcelona en 1874, donde fue alumno de la Escuela de San Jorge y de los pintores Benito Mercadé y Pedro Borrell (cat. núm. 64). Viaja a París en 1899 para decorar el pabellón de «L'Art Nouveau» en la Exposición Universal de 1900 y desde entonces París es el centro de su actividad artística, dedicada fundamentalmente a la pintura decorativa de gran formato, con la que logra los mayores éxitos alcanzados por un pintor español en la primera mitad de este siglo.

Casado en 1920 con María Godebska (Misia), tiene en ella la mejor colaboradora para entrar en el poderoso y rico medio cultural parisino del momento, así como en el de la aristocracia y en el de la burguesía cosmopolita, donde consigue, a través de Misia, numerosos encargos de importancia que extenderán su fama como decorador de grandes composiciones murales. En 1930 contrae de nuevo matrimonio con Roussadanna Mdivani, tras separarse de Misia.

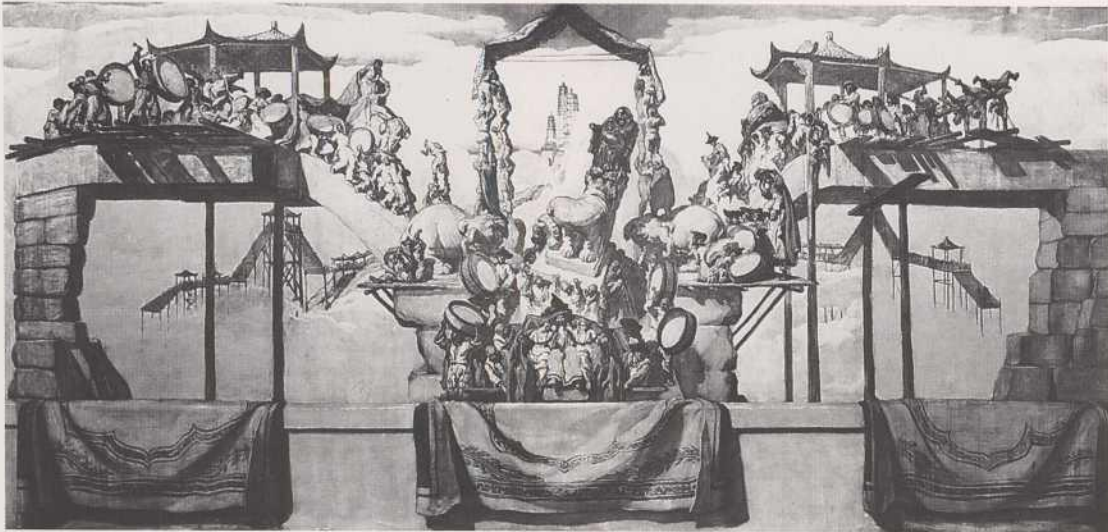
Su pintura, ecléctica y de concepción barroca, es de una gran eficacia escenográfica como lo prueban los trabajos que realizó para la Ópera de París y para Serge Diaghilev o la crecida cantidad de murales que pintó para mansiones y edificios públicos, religiosos y comerciales de Europa y América. Designado académico de honor de San Fernando en 1930, muere en Barcelona en 1945.

BIBL.: Alberto del Castillo, *José María Sert, su vida y su obra*, Librería Editorial Argos, Barcelona-Buenos Aires, 1947.



233





Láms. CVIII, CX, CXVIII, págs. 222, 224, 232

234

JOSÉ MARÍA SERT

233 *EQUILIBRISTAS*  
Lienzo. 0,98 × 0,50 m.

234 *CHINA U ORIENTE*  
Lienzo. 3,16 × 7,25 m.

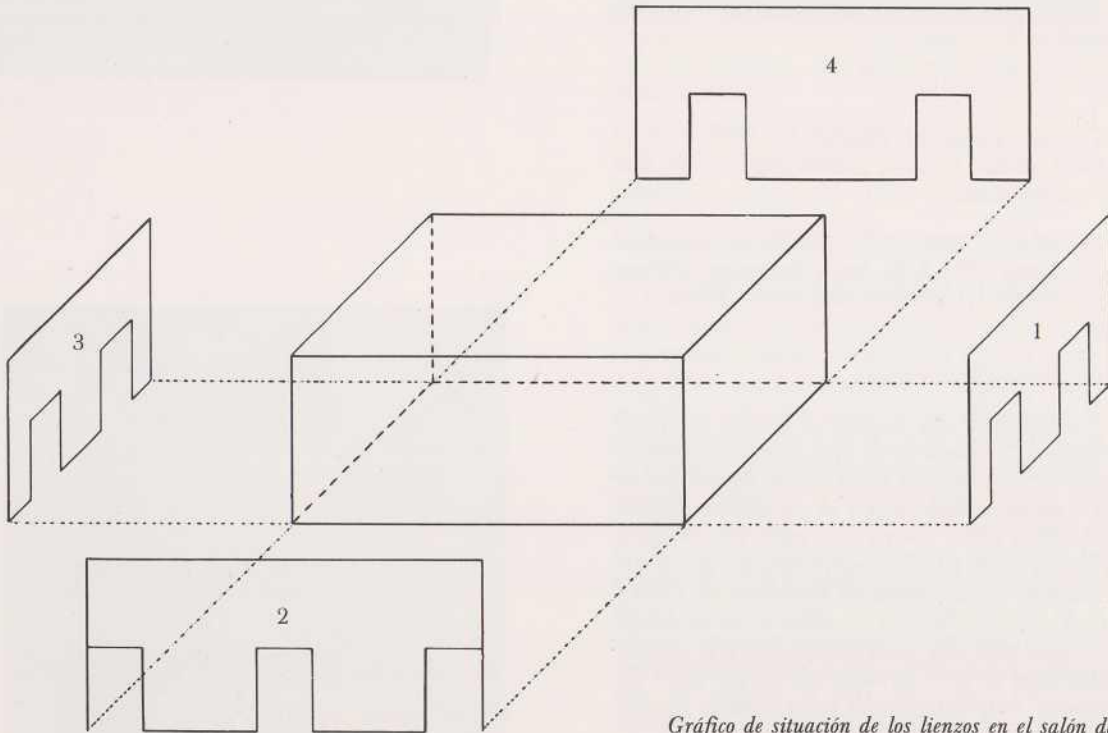
235 *EUROPA O ESPAÑA*  
Lienzo. 3,04 × 7,25 m.

236 *EL CÁUCASO O TARTARIA*  
Lienzo. 3,00 × 3,24 m.

237 *AMÉRICA O CUBA*  
Lienzo. 3,09 × 3,92 m.

238 *TURQUÍA O ESTAMBUL*  
Lienzo. 1,63 × 2,07 m.

344



- 1. Testero de la chimenea.
- 2. Testero con ventanas y dos lienzos.
- 3. Testero frente a la chimenea.
- 4. Testero con dos puertas y un lienzo.

Gráfico de situación de los lienzos en el salón de baile del Palacio Mdivani en Venecia (perspectiva axonométrica).



Láms. CIX, CXI, págs. 223, 225

235





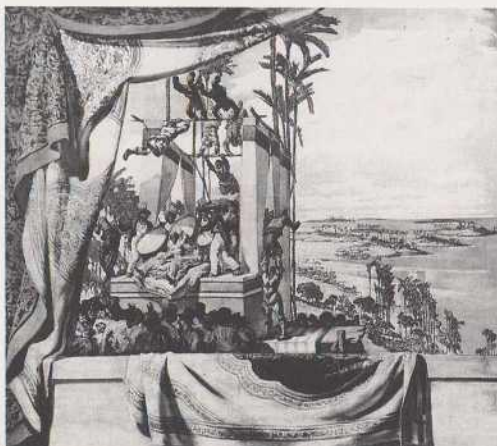
236 Láms. CXII, CXIII, págs. 226, 227

Pintados en 1935, estos seis fragmentos componían la decoración mural del Salón de Baile del Palacio del Príncipe Alejo Mdivani, cuñado del pintor, en Venecia. Fueron adquiridos por el Banco, en el año 1954, a los Príncipes Nicolás de Rumania, sus propietarios entonces.

Son composiciones de inconfundible estilo sertiano, con referencias que pueden hacer pensar en un programa dedicado a las diferentes partes del mundo, pero no con exactitud iconográfica.

Pensado para un ámbito concreto, con la organización que se indica en el gráfico, el conjunto pierde su sentido decorativo inicial, que envolvía completamente al espectador. En la actualidad, los fragmentos se localizan en la Sucursal del Banco de España en Barcelona. (Véase págs. 217-232).

EXP.: Lienzos de José María Sert, Madrid, 1954.



237 Láms. CXVI, CXVII, págs. 230, 231

## SOLEDAD SEVILLA

### 239 LAS MENINAS

Lienzo. 2,20 x 2,00 m.  
Fdo. al dorso: «S. Sevilla».

Basándose en el juego de luces y sombras del famoso cuadro del Museo del Prado, Soledad Sevilla realizó, hacia 1982, una serie de estudios de gran tamaño que expuso en Madrid en las Galerías Alençón y Montenegro. Se trata de una meditación (o más bien de varias) sobre la composición de Velázquez, tan equilibrada y firme en su sencillez; en esa serie de cuadros, esta pintora sigue a su modo el ejemplo de *Variaciones sobre un cuadro ajeno* que dio Picasso desde las interpretaciones de las *Argelinas* de E. Delacroix que el malagueño inició en diciembre de 1954, comparables a unas «variaciones» musicales, en las que no se trata de repetir o copiar, sino de destacar, aislar y desarrollar aspectos parciales de la obra de otro artista. Algo hasta cierto punto semejante hará Picasso con *Las Meninas*, cuadro tan enigmático que le inspiraría versiones mucho más numerosas y libres en 1957. Un cuarto de siglo después, Soledad Sevilla compone las suyas, llevando el agua a su molino de rigurosa abstracción geométrica, en rejillas rectilíneas de tonos neutros, que, sin embargo, sirven para aprisionar algo del misterio del original. En esta versión, marca con dos rectas blancas dos líneas de fuerza del cuadro: el borde del caballete y la rotura del muro de la derecha en la última ventana del fondo. Aparte de su valor propio, este cuadro puede interpretarse como un homenaje a Velázquez.

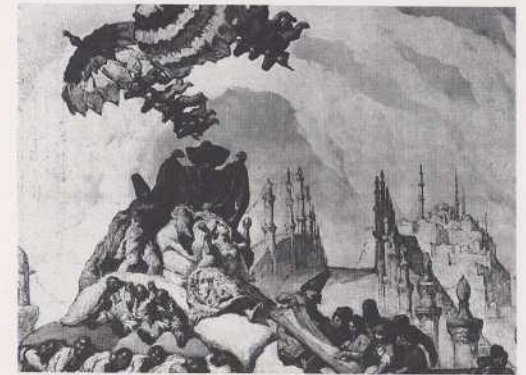
EXP.: Galería Alençón, Madrid, 1983.

## SOLEDAD SEVILLA

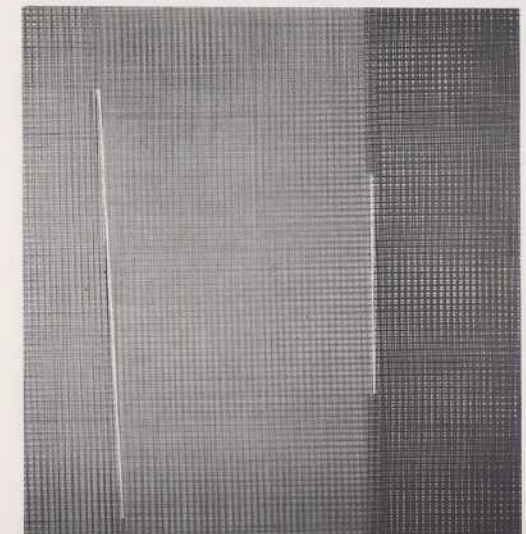
Nace en Valencia en 1944 y estudia pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge (Barcelona). En 1969-71, asiste a los seminarios sobre «Generación automática de formas plásticas» del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid; entre 1979 y 1981 disfruta becas de la Fundación Juan March y del Comité Conjunto de Ayuda Hispano-Norteamericana.

Cultiva la abstracción geométrica basada en un juego de análisis y desarrollo variable de las estructuras reticulares, entre las cuales selecciona, por decisión subjetiva, las más adecuadas a lo que quiere expresar en cada momento. El sentido elegante del color es, en sus composiciones, condición del carácter decorativo que alcanzan y del misterio que insinúan las sutiles transparencias cromáticas de sus planos reticulados.

BIBL.: Catálogo de la Exposición *Forma y Medida en el Arte Español actual*, Madrid, 1976; Catálogo de la Exposición *Soledad Sevilla*, Madrid, 1978; Catálogo de la Exposición *Línea, Espacio y Expresión en la Pintura Española actual*, Buenos Aires, 1980; Catálogo de la Exposición *Veintiséis Pintores y Trece Críticos*, Madrid, 1983.



238 Láms. CXIV, CXV, págs. 228, 229



239





Lám. CXLIII, pág. 258

240

## BERNARDO SIMONET

## 240 FRANCISCO DE CÁRDENAS Y DE LA TORRE

Agosto, 1950-Septiembre, 1951

Lienzo. 1,14 × 0,88 m.

Fdo.: «B. Simonet». Angulo inferior izquierdo.

Don Francisco de Cárdenas y de la Torre fue Gobernador del Banco de España, como Comisario en funciones de la Banca oficial, desde agosto de 1950 a septiembre de 1951. Había sido también Magistrado del Tribunal Supremo, Comisario General de Desbloqueo, Presidente del Jurado Mixto Central de Utilidades y Consejero representante del Estado en el Banco de España, habiendo merecido la Encomienda de Isabel la Católica y la Gran Cruz del Mérito Civil. De su retrato oficial se encargó el pintor Bernardo Simonet, hijo del pintor granadino Enrique Simonet, y que se expatrió al Perú durante nuestra guerra civil y allí recibió la Medalla de Oro de las Bellas Artes. El retrato de Cárdenas no pasa, sin embargo, de correcto, aunque tiene la elegancia que se exige de una efigie oficial, aquí basada en la sencillez del traje y de la postura.

## BERNARDO SIMONET

Nacido en Madrid en 1914, se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde es discípulo de su padre el pintor de historia Enrique Simonet. No obstante él se inclina preferentemente por el paisaje, quizás influido por su hermano y como él cursará estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Viaja a Holanda y Sudamérica, allí exhibe sus obras que obtienen una medalla de oro en Lima. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1950 se le concede una tercera medalla por su lienzo Bañistas y en 1960 el premio de la Diputación de Zaragoza. Realiza exposiciones individuales en Tánger, Barcelona, Madrid, Bilbao y La Coruña. Académico de San Telmo desde 1964.

BIBL.: E. Lafuente Ferrari, *Texto del Catálogo de la Exposición Bernardo Simonet*, Madrid, Galería Macarrón, 1958; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## ALBERTO SOLSONA

## 241 PINTURA

Lienzo. 1,90 × 1,90 m.

Firmado al dorso: «Solsona».

Pintura ejecutada en 1981, entronca con la valoración del color que los jóvenes pintores del 80 reivindican. Las referencias al expresionismo abstracto no pueden eludirse, desde Hoffman hasta Jaspers Johns, en ningún caso con afán peyorativo, pero las raíces culturales son evidentes por más que los resultados

permitan apreciar, en esta obra, indiscutibles calidades personales del pintor.

En un amplio formato, la composición de rectángulos, líneas curvas e incluso arabescos, colaboran a obtener delicadas calidades coloristas en gama de azules, sienas y rosas, con un esquema dinámico donde hay aciertos agradables y total ausencia de dramatismo.

EXP.: Galería Egam, Madrid, 1982.

## ALBERTO SOLSONA PLA

Nace en Barcelona en 1947. Realiza estudios de pintura, grabado y artes gráficas en el Conservatorio Municipal de Artes Suntuarias Masana de Barcelona. Trabaja en publicaciones especializadas en «comics». Realiza su primera exposición en la Galería Sen (1974), fecha en la que forma equipo con el autodidacta Fernando Almela. En 1975 se le concede el premio de Dibujo de la Fundación Joan Miró. Ha presentado exposiciones individuales en las galerías Sen y Egam de Madrid, así como en Valladolid, León y Oviedo. Participa en la Feria de Basilea con obra gráfica, en las exposiciones de Dau al Set y en la V Bienal Internacional del Deporte, y con Almela en la Galería Temps de Valencia.

BIBL.: J. Castro Arines, *Solsona / Almela*, Valencia, Galería Temps, 1975.

## JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

Nace en Valencia el 27 de febrero de 1863, hijo de aragonés y valenciana, de humilde condición. Huérfano a los dos años, lo recogen sus tíos, Isabel Bastida, hermana de la madre, y José Piqueres, de profesión cerrajero, que le enseña su oficio. Pero Joaquín muestra precozmente su vocación pictórica y entra en los cursos nocturnos de la Escuela de Artesanos, de Valencia, donde es su maestro el escultor Cayetano Capuz, y luego en la de Bellas Artes de San Carlos. Gana una medalla en las exposiciones Regional de Valencia de 1879 y «El Iris» de 1880; en cambio las marinas que envía a la Nacional de Madrid de 1881 no consiguen mención alguna, pero dan motivo a su autor para visitar Madrid y el Museo del Prado, entusiasmándose con Velázquez y Ribera. En 1883 gana medalla de oro en la Regional de Valencia con su Monja en oración. Al año siguiente, la segunda medalla de la Nacional con El dos de mayo. Gana por oposición una beca de tres años para Italia, durante la que hace su primer viaje a París, en 1884. A la vista de su cuadro El P. Jofré protegiendo a un loco, la Diputación de Valencia prorroga por un año su beca romana. Se casa en Valencia, en 1888, con Clotilde García del Castillo, hija del fotógrafo Antonio García, que protegió a Sorolla en sus mocedades. Los recién casados parten para Asís y se instalan en Madrid al año siguiente; allí nace, en 1890, su hija María; en Valencia, en 1892, su hijo Joaquín; en esa misma ciudad, en 1895, Elena. Sorolla, hombre muy de su familia, ha pintado numerosos y espléndidos retratos



Lám. CLXXVI, pág. 299

241



de todos ellos. Mientras tanto, va logrando una fama internacional, con medallas en París, Chicago, Venecia, Madrid, Bilbao, etc. Debe su éxito a la extraordinaria luminosidad de sus escenas valencianas, de labriegos o pescadores, tratadas con una técnica magistral, de grandes pinceladas. El Gran Premio de la sección española de la Exposición Universal de París de 1900, lo consigue con sus tres famosos cuadros *Cosiendo la vela*, *Comiendo en la barca* y *Triste herencia*. A partir de ese momento, se convierte en uno de los artistas más cotizados del mundo. Sólo los billetes de entrada a su exposición de la galería G. Petit de París, en 1906, produjeron 50.000 francos de ganancia. Durante su exposición de Londres, en 1908, conoce al hispanista norteamericano Archer M. Huntington, fundador de «The Hispanic Society of America» de Nueva York, donde va a exponer en 1909, con una extraordinaria afluencia de visitantes (160.000), tras lo que expone en Buffalo y Boston. Dicha sociedad le encarga, en 1910, varios retratos de españoles famosos, y más adelante, un friso o mural que rodea un salón, en el que figuran todas las regiones españolas, encargo que concluye en 1919. Al año siguiente cae enfermo de hemiplejía en Madrid. Muere en Cercedilla el 10 de agosto de 1923.

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla - Estudio biográfico y crítico*. Ed. Mayfe, Madrid, 1953; *Dibujos de Sorolla*. Catálogo de la Exposición. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1973-74; J. Costa Clavell, *Sorolla*. Ediciones Mundilibro, Barcelona, 1975; Felipe María Garín, *La visión de España de Sorolla*. Valencia. Diputación Provincial. Instituto Alfonso Magno, 1965.

## JOAQUÍN SOROLLA

### 242 JOSÉ ECHEGARAY

Lienzo. 0,99 × 1,34 m.  
Fdo.: «J. Sorolla/1905». Angulo inferior derecho. Encima de la firma fue borrada la inscripción: «A Echegaray, el Casino de Madrid, 1905». Lleva al dorso etiquetas que prueban que ha figurado en las exposiciones del «Retrato Español» y de la «Hacienda» (núm. 636).

Don José Echegaray y Eizaguirre nació en Madrid en 1832 y murió en dicha ciudad en 1916. Fue Ingeniero de Caminos, Matemático, Economista, Financiero, Político y Escritor. Su carrera política se inicia en el liberalismo; luego será republicano y, al final, monárquico dinástico. Contribuyó a la Revolución de 1868 y fue diputado por Oviedo y Murcia en las Cortes Constituyentes. Con los gobiernos de Serrano y Prim fue Director General de Obras Públicas y, más tarde, Ministro de Fomento por dos veces, y de Hacienda en los gabinetes de Figueras, Serrano y Zavala. En 1876 se retira de la política para dedicarse a escribir teatro: *O locura o santidad* (1877); *En el seno de la muerte* (1879); *La muerte en los labios* (1880, año en que firma, con Martos Salmerón, el 1 de abril, el manifiesto que da origen al partido republicano progresista); *El Gran Galeoto*

(1881), etc. En 1894 ingresó en la Academia Española de la Lengua. Volvió a la política en 1904, siendo Ministro de Hacienda del gabinete de Montero Ríos y asegurando el valor de la peseta en relación con las emisiones de billetes y monedas por el Banco de España, suprimiendo las facultades de emisión de los demás bancos. Ese mismo año, la Academia Sueca le otorga el Premio Nóbel de Literatura en unión del poeta francés provenzal Frédéric Mistral. El Casino de Madrid encargó, por este motivo, su retrato al ilustre pintor valenciano Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), que logró una pintura espléndida, en concepto, técnica y colorido, de finísimos grises, recibiendo como pago 4.000 pesetas; posteriormente, el Banco de España adquirió el cuadro y borró la inscripción. En su colección existe otro buen retrato de Echegaray, debido a don Marceliano Santamaría, aunque no puede resistir la comparación con el de Sorolla, uno de los más bellos cuadros del Banco de España.

## JOAQUÍN SOROLLA

### 243 PORTADA DE LA CATEDRAL DE BURGOS

Lienzo. 1,05 × 0,82 m.  
Fdo.: «J. Sorolla 1910». Angulo inferior derecho.

Como recreación de la portada de la Coronería, en la que se han hecho modificaciones, el lienzo sigue la línea de las vistas de monumentos que tanto interesaron a los pintores impresionistas franceses, aunque se aleja de ellos en el tratamiento de la luz y de la factura.

Está pintado con esa amplitud y maestría de pincelada típica del autor valenciano, en una gama agrisada y contenida de tonalidades, sin contrastes lumínicos, lo cual es poco habitual en sus obras.

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Editorial Mayfe, Madrid, 1953, núm. 839.

## JOAQUÍN SOROLLA

### 244 VOLTAIRE CONTANDO UN CUENTO

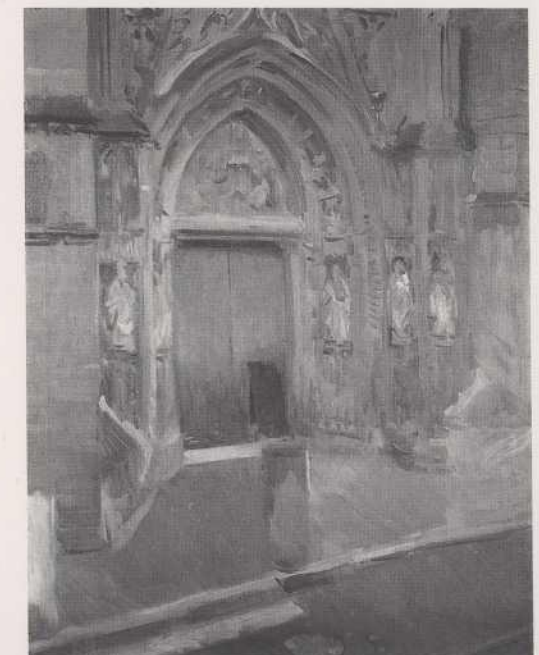
Lienzo. 3,00 × 4,00 m.  
Fdo.: «J. Sorolla y Bastida 1905». Angulo inferior derecho.

La escena representa a un personaje de espaldas, en lo alto de una escalinata, junto a la balaustrada de un jardín, narrando una historia ante un grupo compuesto por cuatro damas y tres caballeros. En el cielo, figurando una nube, se recorta la rodilla y la cabeza apoyada en la mano derecha de un joven de vigorosa contextura. La expresión soñadora de las damas que escuchan parece indicar que el personaje de la casaca les está contando un episodio de *Le Taureau Blanc*, en el que el buey Apis se transforma en un man-



242

Lám. LXXXIX, pág. 189



243

Lám. XCV, pág. 203





Lám. XCVIII, pág. 205

244

cebo hermosísimo, Nabuconodossor, para casarse con Amasida.

Es una composición en perspectiva muy forzada, para ser vista desde abajo, y con temática de «casacón», tan del gusto de la burguesía del momento. Las dimensiones, que le alejan de este género, no son obstáculo para el empleo de la pincelada suelta, mostrando el colorido rico y luminoso habitual en Sorolla.

BIBL.: Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Editorial Mayfe, Madrid, 1953; Voltaire, *Romans et Contes*, Edición Gallimard, París, 1972, pág. 521.

### JOAQUÍN SOROLLA

#### 245 EN LA TASCA

Lienzo. 1,00 × 0,80 m.

Ejecutado con bastante probabilidad como estudio preparatorio para el conjunto de pinturas encargadas por la Hispanic Society, aquí el artista ha preferido un interior a los abiertos cielos levantinos. Dos personajes tocados con boinas llenan todo el lienzo, uno de ellos se encuentra sentado, apoyado sobre una mesa con un vaso de vino, sosteniendo en la mano acaso un pedazo de pan; detrás de él, ataviado con una camisa blanca, se encuentra un hombre de más edad apoyado sobre una gran cuba que también mira hacia el espectador con mirada grave. La pincelada, como es habitual, es extraordinariamente libre, con un cromatismo en el que predominan los azules.

#### JOAQUÍN SUNYER

Nace en Sitges en 1874. Estudia en la Escuela de La Lonja, donde coincide con Nonell y Mir, aunque no formará parte del grupo «Colla de Safrá». Viaja a París a los veintidós años, allí realiza algunas ilustraciones para libros y revistas. Se instala en el Bateau-Lavoir y recibe la influencia de los postimpresionistas franceses, que plasma en las obras que expone en el Salón de Otoño de París. Regresa a España en 1905 comisionado por el marchante Barbazanges con el fin de captar temas españoles, tan queridos en el ambiente artístico francés. Cambia su estilo, pese a que no se vincula a las corrientes fauvistas y cubistas, cuyo resultado es la exposición que realiza en Barcelona en 1911, consagrándose dentro del «Noucentisme» catalán. A partir de entonces residirá en España, salvo los años de la guerra civil, durante los cuales vive en Francia en casa de Maillol. Expone en Madrid, Pittsburg, París y Barcelona; en 1949 recibe la Legión de Honor Francesa y en 1954 el Gran Premio de la Bienal Hispanoamericana de La Habana. Muere en su ciudad natal en 1956.

BIBL.: Rafael Marquina, *Joaquín Sunyer*, «Monografías de Arte», Ed. Estrella, Madrid, s. f.; Rafael Benet, *Sunyer*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1975.



245

### JOAQUÍN SUNYER

#### 246 FAMILIA DE CAMPO

Lienzo. 3,00 × 1,53 m.

Fdo.: «Sunyer». Angulo inferior derecho.

Es muy probable que el programa iconográfico de esta composición, pareja del cuadro de Vázquez Díaz (cat. núm. 253) se planteara como alegoría del trabajo en el campo y en el mar, incluyendo ambos el esquema de la familia y representaciones de la maternidad. En esta pintura, como en la escena de pescadores, aparecen padre, madre e hijo en el medio habitual de trabajo, el hombre guañando la mies mientras la mujer sostiene al niño con los brazos. Al fondo, cabras y vacas en un prado entre cercas rodean a un campesino que rastrillea la tierra. La exaltación del trabajo y de la familia no ofrece dudas.

Compuesto con un fondo en tres bandas horizontales (verdes, ocre y verdes), muestra el estilo peculiar de Sunyer en el que son reconocibles las huellas de su paso por Francia y el conocimiento de la pintura de los maestros post-impresionistas de este país.



Lám. CXLIX, pág. 272

246



## JORDI TEIXIDOR

## 247 DIBUJO

Cera sobre papel. 0,76 × 1,14 m.

Fdo.: «José Teixidor 82». Angulo inferior derecho.

Obra bien lejana de aquellas formas más octogonales que presentó en Roma, en *Situazioni*'70, aunque podría quedar algún recuerdo del geometrismo en la distribución del dibujo en forma de díptico, que fue su práctica habitual entonces. El trazo es rápido y enérgico con una inmediatez que equivale a las manchas de color de sus lienzos y, como éstos, en tonalidades casi uniformes donde predomina el azul, acompañado por toques de ocre, verde y rosa. Las masas de color configuran un espacio dinámico, delimitado con grafito, que parece entrar en expansión.

EXP.: *Arte et Solidaritat*, Valencia, 1983.

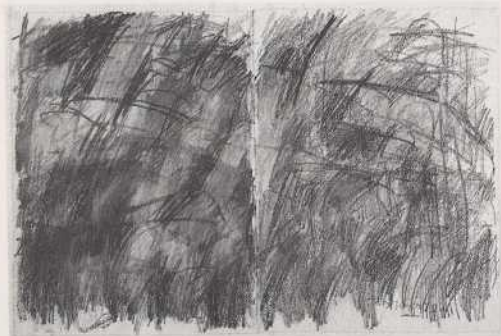
## JORDI TEIXIDOR

Nace en Valencia en 1941, cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y realiza exposiciones colectivas en Valencia y Alicante (1962) junto con otros artistas no figurativos del grupo Jóvenes Valores. Su primera exposición individual tiene lugar en el Club Universitario de Valencia, en 1963, donde participa también en el Salón de Otoño y en el Salón Senyera. Presenta sus obras en las exposiciones de la Nueva Generación y expone en Valencia, Madrid (1967), Méjico, Barcelona y Roma (1970). En 1966 se le nombra conservador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

BIBL.: J. A. Aguirre, *Cuatro artistas de la Nueva Generación Española*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1969; J. Gállego, *Arte Abstracto Español*, Madrid, Fundación Juan March, 1983.

## JOSÉ DE TOGORES

Nace en Sardanyola (Barcelona) en 1893. Manifiesta a edad muy temprana sus excepcionales dotes como dibujante; ya en 1909 expone en Bruselas junto con otros artistas catalanes, donde el gobierno belga le adquiere su obra *El loco de Sardanyola*. En 1911 presenta en la Exposición de Barcelona *Un borracho, sin inclinarse todavía por un determinado estilo*. Viaja a Madrid en



247

1913, donde reside durante algún tiempo, y de allí a París viéndose influido por la obra de Cézanne. En 1917 regresa a Barcelona y expone las obras pintadas en París, fundamentalmente bodegones, desnudos y flores; comienza a hacer restauraciones y retratos. En 1919 regresa de nuevo a París donde permanece algún tiempo realizando restauraciones; en esta ciudad será expositor de la Galería Simón, que le consagra en el ambiente artístico francés. Entre 1922 y 1926 realiza exposiciones en París, Berlín, Nueva York, Munich, Dusseldorf y en la barcelonesa Sala Parés, adquiriendo un gran éxito con sus desnudos. A partir de 1943 practica la pintura mural y la ilustración en colecciones de bibliófilo como *La Cometa de la Editorial Gustavo Gili de Barcelona*. Muere en 1970.

BIBL.: E. Fábregas i Barri, *Josep de Togores, L'obra, l'home, l'època (1893-1970)*, Barcelona, Aedos, 1970; *Catálogo de la Exposición Homenaje a José Togores - obras de 1942 a 1968*, Barcelona, Sala Parés, 1972.

## JOSÉ DE TOGORES

## 248 FIGURA FEMENINA RECLINADA

Lienzo. 0,60 × 0,81 m.

Al dorso: Etiquetas de la Galerie Simon (París), de la Sala Parés (Barcelona) y de Biosca (Madrid).

Con el paso del tiempo la pintura de Togores va engrandeciendo un magisterio, reconocido ya por E. D'Ors desde el «Salón» de 1924, donde escribía «... la razón de ser de estos cuerpos, es precisamente, el pesar. Su seriedad viene de su peso. Su tristeza viene de su peso».

Es ésta una de aquellas figuras femeninas que, solas o agrupadas, fueron tema repetidamente abordado por el pintor, creando unos prototipos en los que va unida la gravedad con la síntesis formal de gran elementalidad de medios. Los colores escasos se valoran con un modelado justo para lograr eficaces efectos volumétricos. El fondo es como prolongación del mismo cuerpo, el apoyo de la figura tumbada no es más que un borrón de color siena con toques grises; sin embargo la figura emerge corpóreamente de manera rotunda. La referencia a procedimientos cubistas, que son inevitables, no restan originalidad a esta bella composición del maestro de Sardanyola.

BIBL.: E. D'Ors, *Mis salones*, Aguilar, s. f.

## ANTONIO DE LA TORRE

## 249 ANTONIO GARCÍA ALIX

Diciembre, 1902-Julio, 1903  
Septiembre, 1908-Octubre, 1909

Lienzo. 1,29 × 0,94 m.  
Fdo.: «Ant.º de la Torre».  
Angulo inferior izquierdo.

Don Antonio García Alix fue, en sus mocedades, íntimo del General Cassola y más



248

Lám. CXLVIII, pág. 271



249

Lám. CXXI, pág. 243





Lám. CLVII, pág. 280

250

tarde ingresó en las filas conservadoras. Fue militar destacado del Cuerpo Jurídico, llegando a ser Auditor de División, Diputado de varias legislaturas, Subsecretario de Gracia y Justicia y, por fin, Ministro de Instrucción Pública en los gabinetes de don Francisco Silvela (abril-octubre de 1900) y de don Marcelo Azcárraga (octubre de 1900 a marzo de 1901). Más tarde ocuparía las carteras de Gobernación y de Hacienda y el Gobierno del Banco de España (de diciembre de 1902 a julio de 1903). Volvió a ser Gobernador del Banco entre septiembre de 1908 y octubre de 1909. Fue miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas y de la de Bellas Artes de San Fernando, pese a lo cual no tuvo la fortuna de ser retratado por un buen pintor. Su retrato del Banco de España lo realizó un oscuro pintor llamado Antonio de la Torre y ciertamente no merece, por esta sola obra, pasar a la posteridad.

ANTONIO DE LA TORRE Y LÓPEZ

*Natural de Murcia, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Málaga, donde fue discípulo del pintor de marinas Emilio Ocón. Obtuvo diversas recompensas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, entre ellas: menciones honoríficas en 1892 y 1895, tercera medalla en 1897 por una Marina y segunda medalla en 1899 en la sección de Artes Decorativas.*

BIBL.: B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García Rama, 1980 (segunda edición).

## JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

## 250 NUBES SOBRE CASTILLA

Lienzo. 0,64 × 0,81 m.  
Fdo.: «Vaquero». Angulo inferior izquierdo.

Paisaje de un inmenso horizonte solitario que alude acaso a Castilla y en el que renuncia el pintor a cualquier alusión figurativa. Es obra bastante alejada de sus algo fantasmagóricas visiones de los monumentos italianos, y más próxima a su obra mural. Los ocre y azules están repartidos con bastante ritmo en fuertes masas de color.

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

*Pintor y arquitecto, nace en Oviedo en 1900. Ya a los dieciséis años realiza su primera exposición en su ciudad natal. Estudia en la Escuela de Arquitectura de Madrid, que simultanea con la práctica de pintura, y se le encargan importantes proyectos, como el Monumento a Colón (Huelva) en colaboración con Luis Moya con el que obtiene primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930. Viaja a París, Estados Unidos y Sudamérica. Se vincula al ambiente*

*artístico de la postguerra, en el que participa activamente. En las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes se le concede segunda medalla en 1941 y primera en 1952 por sus paisajes; Premio del Ministerio del Ejército, Primera Medalla en la Exposición de Barcelona de 1942 y Premio del Ayuntamiento de Barcelona en 1957. Practica la pintura mural, y buen ejemplo de ello son el Casino de San Salvador o los frescos existentes en numerosos edificios públicos españoles, en los que colabora con su hijo, Vaquero Turcios. Académico de la de San Fernando así como Secretario y Subdirector de la Academia Española de Bellas Artes en Roma de 1950 a 1960. Recientemente ha realizado, en colaboración con su hijo, la Plaza del Descubrimiento de Madrid.*

BIBL.: F. J. Sánchez Cantón, *Introducción al catálogo de dibujos de Vaquero Palacios y Vaquero Turcios*, Santiago de Compostela, Inst. P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1954; J. Camón Aznar, *El arte de Joaquín Vaquero Palacios*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1959; *Catálogo de la Exposición de Joaquín Vaquero Palacios*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971; R. Solís, *Vaquero*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.

## DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

## 251 JOSÉ MANUEL FIGUERAS DOTTI

Octubre, 1929-Febrero, 1930

Lienzo. 1,35 × 1,05 m.

El retrato de don José Manuel Figueras pintado por Vázquez Díaz es, dentro del academicismo reinante en la serie de retratos de Gobernadores del Banco de España, una feliz excepción, de las contadas que se presentan. No es, seguramente, una obra maestra del gran artista onubense, pero sí que contiene algo de su fuerza y rigor constructivo, herencia del Cubismo que estudió en su larga estancia en París entre 1906 y 1918. El retrato fue llamado al Gobierno del Banco de España en momentos difíciles para la peseta, en 1929, haciendo honor a las esperanzas que habían hecho concebir sus experiencias como apoderado del Crédit Lyonnais de París y Director del Banco de Bilbao. Su retrato lo presenta con aire distinguido, enfundado en elegante chaqué, con la mano izquierda apoyada en una mesa con cubierta de luna de vidrio, en la que se reflejan unos libros y un ángulo de la pared, formando una pequeña *naturaleza muerta* cubista. La entonación en grises es muy característica del pintor.

BIBL.: Angel Benito, *Vázquez Díaz, Vida y Pintura*, M. E. C., Madrid, 1971, núm. 2920.



Lám. CXXXV, pág. 252

251



## DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

## 252 PAISAJE DE FUENTERRABÍA

Lienzo. 0,73 × 0,86 m.  
Fdo.: «D. Vázquez Díaz». Angulo inferior derecho.

De las cuatro obras de mano de Daniel Vázquez Díaz existentes en la colección del Banco ésta es, sin lugar a dudas, la de mayores calidades. Pintura de extraordinaria riqueza cromática en la que predominan los azules, verdes y grises, está resuelta con un esquema compositivo de planos esquemáticos herederos del primer cubismo. El tratamiento uniforme del conjunto de barcas, análogo al superior de las construcciones, revela el dominio constructivo de sólido entramado alcanzado por el pintor en los paisajes de esta época (1927). Es una pintura enérgica, sabiamente compensada, con un esquematismo denso de color empastado en sutiles matices de una gran variedad.

BIBL.: Angel Benito, *Vázquez Díaz, Vida y Pintura*, M. E. C., Madrid, 1971, pág. 206.



254

## DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

## 253 SALIENDO DE LA BARCA

Lienzo. 3,00 × 1,53 m.

La capacidad de Vázquez Díaz para la pintura mural, de la que son buena muestra los frescos de La Rábida, se evidencia en el tratamiento de este lienzo de grandes dimensiones. Pareja del de Joaquín Sunyer (cat. núm. 246), fueron ambos encargados por el arquitecto Juan de Zabala con destino al vestíbulo de acceso de la sucursal del Banco de España en Barcelona. Representa a una familia de pescadores en el momento de regresar del mar, transportando el hombre los frutos de la pesca sobre la cabeza y con la mano izquierda, la red sobre el hombro, mientras sale de la barca. La mujer, sentada dentro de ella, tiene en el regazo un niño mamando. Al fondo se ven tres pescadores transportando una gran red por la orilla, una gaviota volando y dos barcas varadas en la arena de la playa.

La composición arranca del boceto a la acuarela (cat. núm. 254) con apenas algunos cambios como el de la pierna que avanza o el giro de la cabeza de la madre. Viene también de aquella primera idea el ancla del primer término (ángulo inferior izquierdo) y las barcas del horizonte pero, curiosamente, la gaviota que aparece sobre la cabeza del pescador no está en la acuarela, sino en el reverso del papel y abocetada con una línea a lápiz que define el vuelo del ave exactamente igual a como se representa en el óleo.

BIBL.: Angel Benito, *Vázquez Díaz, Vida y Pintura*, M. E. C., Madrid, 1971, pág. 512, núm. 3455.

## DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

254 SALIENDO DE LA BARCA  
(Boceto para Cat. núm. 253)

Acuarela. 0,15 × 0,07 m.  
Al dorso, membrete impreso del Museo de Arte Moderno. Lleva, dibujados a lápiz, una gaviota y una mano cerrada. También lleva sello de la testamentaria y unas anotaciones: «Boceto para mural B.<sup>co</sup> España o Vizcaya... Barcelona».

Como indica la inscripción, es una idea esbozada para el lienzo que se aloja en una hornacina del vestíbulo de acceso en la sucursal del Banco de España en Barcelona.

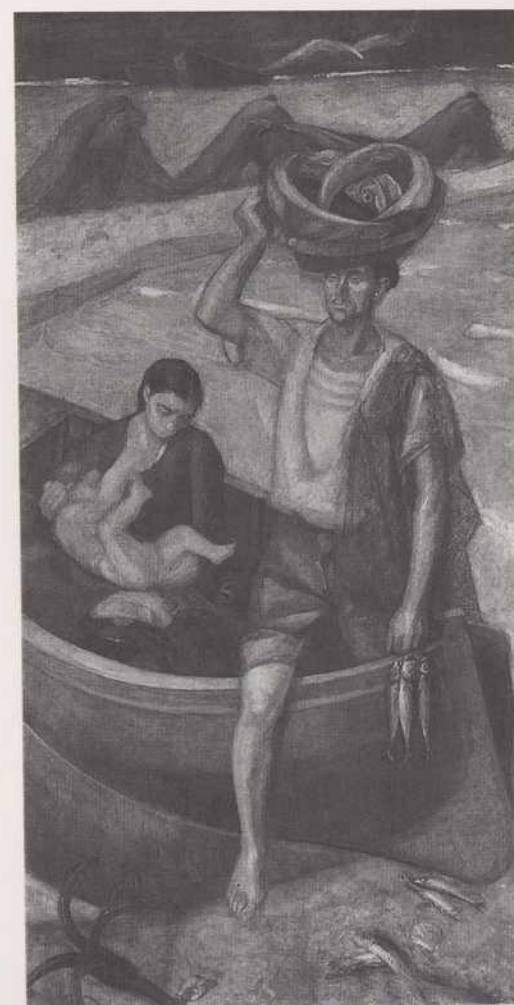
Dibujada a lápiz primero, la composición ha sido después resuelta con ágiles toques de acuarela y planos de colores fríos entre los que predomina el verde. Unas anotaciones a lápiz dispersas sobre la composición, «azul, plata, grises, amarillos, verdes, blanco, arena, ocre verdosos», sirven como programa compositivo del color a manera de recordatorio.

La espontaneidad de los trazos y lo elemental de las manchas dan a este boceto una gran frescura, apreciándose la maestría del artista



252

Lám. CLIV, pág. 277



253

Lám. CL, pág. 273





255

al exponer la génesis de un tema utilizando medios escasos. Lo esencial en la composición del gran óleo para el que esta acuarela fue boceto (cat. núm. 253) está ya aquí definido, bien sea el volumen central de la barca, los personajes o los dos fragmentos de la playa, el superior de los cuales muestra, como prueba de capacidad sintética, unas barcas en el horizonte, resueltas con dos toques de pincel. Fue adquirido en 1984 en el comercio de Madrid.

DANIEL VAZQUEZ DÍAZ

Nace en Nerva (Huelva) en 1882. Va muy joven a Madrid, donde estudia a los grandes maestros del Museo del Prado, en especial El Greco, Velázquez, Goya y Zurbarán. En 1906 va a París, donde ha de permanecer durante quince años; de esa estancia ha dejado recuerdos escritos sobre los diversos artistas y amigos que allí conoció, en artículos publicados en el diario ABC de Madrid, que fueron recopilados a su muerte: Modigliani, Zuloaga, Casas, Rusiñol, Picasso, Juan Gris, etc., en los que demuestra su gran comprensión y humanidad. Con Picasso y Gris expuso en París, en 1909. Casado con la escultora danesa Eva Aggerholm (Soeby, 1979) permaneció en la capital francesa al estallido de la guerra europea de 1914, visitando los frentes de batalla y realizando grabados de las ciudades mártires; pero las dificultades de la supervivencia les hicieron instalarse en España, donde tuvo que vencer las reticencias que inspiraba su estilo, derivado del Cubismo, que resultaba atrevido para el academicismo madrileño. Sin embargo, fue comprendido por algunos intelectuales de la generación del 98, de los que hizo sobrios y fuertes retratos (Unamuno, Baroja, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Manuel de Falla, Gutiérrez Solana, Ortega y Gasset, Marañón, etc.). Trata de conciliar las exigencias de ese estilo, rectilíneo, sobrio, de dominantes grises, propio del Cubismo, con la pintura tradicional y en 1926 pinta Los Monjes, que es como un homenaje al pintor de los frailes, Zurbarán. Ese estilo logra su máxima realización en las pinturas al fresco que, con el título de Poema del Descubrimiento realiza en el monasterio de la Rábida (Huelva), íntimamente ligado a la gesta de Cristóbal Colón, que le fueron encargadas por el Gobierno de la nación en 1929. Otro tema en que ha conseguido logros excelentes fue la tauromaquia, más que en las propias faenas de la fiesta, en majestuosos grupos de toreros posando para la posteridad: imaginarias (pero reales) cuadrillas de Lagartijo y Frascuelo, Juan Centeno y Mazzantini. Notable paisajista, ha dejado admirables y sobrias visiones, especialmente del país vasco. Tras lograr una reputación internacional (exposiciones en Italia, Suiza, Alemania, Inglaterra, Portugal, Egipto, Estados Unidos, Argentina, Brasil, etc.) que le valen varias medallas de oro, españolas y extranjeras, y el Gran Premio de la Primera Exposición Biental Hispano-Americana, fallece en 1968.

BIBL.: Luis Gil Fillol, *Daniel Vázquez Díaz*. Edit. Iberia, Barcelona, 1947; Enrique Lafuente Ferrari, *Daniel Vázquez Díaz*. Exposición

Nacional de Bellas Artes, 1962. Catálogo de lo presentado en ella (28 ilustraciones). Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1962; Vázquez Díaz. «Generación del 98». Catálogo de su exposición de 26 retratos dibujados. Textos de varios autores. Galería Theo, Madrid, febrero/marzo, 1968; Ángel Benito, Vázquez Díaz. *Vida y pintura* (239 ilustraciones). Dirección General de Bellas Artes, 1971.

## MIGUEL VILLÁ

255 SALOBREÑA

Lienzo. 0,73 × 0,92 m.

Recoge la blancura del pueblo granadino en limpios cubos arquitectónicos que brillan al sol, en acusado contraste cromático con la construcción defensiva. La materia es gruesa, aunque no tan espesa como en sus obras de juventud.

MIGUEL VILLÁ

Nace en Barcelona en 1901, en 1914 se traslada a Bogotá con su familia iniciando allí sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, que completa en 1920 en París, ciudad en la que reside entre 1922 y 1930 y expone en los Salones de Otoño. Regresa a Barcelona y pasa largas temporadas en Masnou, Pobla de Segur, Tucumán, Ibiza y Altea, donde realiza bellos paisajes con notas cubistas e interiores como Cocina o Establo con vacas; en ellos utiliza los colores que emplea casi siempre en sus obras: blanco, azul, rojo y amarillo, con un cierto espesor. Participa en varias ocasiones, junto con Eduardo Vicente y Rafael Zabaleta, en el Salón de los Once, a iniciativa de la Academia Breve que presidía Eugenio D'Ors, así como en las exposiciones del Carnegie Institute de Pittsburg. Premio del Saló Tardor de Barcelona y Ecuador en la I Biental Hispanoamericana de Arte (1951). Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1960. Asiduo expositor de la Sala Parés y la Galería Cisne de Barcelona y Madrid.

BIBL.: G. Xuriguera, *Miguel Villá*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1972; Varios, Villá, «Colección Maestros actuales de la Pintura y Escultura Catalanas», Barcelona, «La Gran Enciclopedia Vasca», 1974.

## DARÍO VILLALBA

256 BLANCO I

Lienzo. 1,99 × 1,59 m.

Este artista residió cuatro años en Estados Unidos, desde 1950 hasta 1954. Tras su estancia en Harvard, decide dedicarse plenamente a la pintura en 1957. Comienza por la abstracción, hasta 1962, en que se inclina a la figuración: una figuración «sui generis», encarnada en sus cápsulas de plexiglás, si-



256

Lám. CLXXV, pág. 298



lueas sonrosadas (pero nada optimistas) de tamaño natural, tras las que pasa a una figuración más literal, con rostros humanos. Hacia 1977 hay una tendencia abstraccionista, que cuaja varios años más tarde en grandes «collages», de talante expresionista, a los que puede sumarse el que aquí comentamos. El artista ha reconocido que «quema etapas» aunque cree que en su obra hay una coherencia: «el espinazo de la emotividad».

DARÍO VILLALBA

*Nace en San Sebastián en 1939. Cursa los estudios de Bellas Artes en la Escuela de San Fernando de Madrid, además de Filosofía y Letras en las Universidades de Madrid y de Harvard, residiendo largos periodos en el extranjero. A partir de 1956 se consagra por entero a la pintura. Las primeras exposiciones las realiza en Madrid, donde exhibe lienzos de la «época griega» (1957) y «pinturas fósiles» (1964). En la XXXV Bienal de Venecia presenta los «encapsulados», que tendrán un gran éxito; a partir de 1973, incorpora la fotografía a temas en los que plasma el sufrimiento y la marginación en figuras de aluminio en las que se refleja el espectador. Regresa a la abstracción a partir de 1977 en obras en las que prodiga el negro, así como collages y trípticos abstractos que realiza a partir de 1980.*

BIBL.: Catálogo de la Exposición *Testimonio 70*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1970; Catálogo de la Exposición retrospectiva de *Darío Villalba*. Societè des Expositions du Palais des Beaux Arts, Bruselas, 1976; Catálogo de la Exposición *New Images from Spain*, Museo Guggenheim, Nueva York, 1980; Varios, *Darío Villalba* (1980-1983), Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.

## JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

257 FRANCISCO BELDA PÉREZ DE NUERAS, MARQUÉS DE CABRA

Lienzo. 0,93 × 0,68 m.  
Dedicatoria: «A su distinguido/amigo don Francisco Belda/José Villegas/1905».

Don Francisco Belda Pérez de Nueras, Marqués de Cabra, fue Subgobernador del Banco de España en 1912, pero su influencia en la casa sobrepasa ampliamente el período y el cargo. Además de sus conocimientos financieros, heredados de su antecesor en el título nobiliario, don Martín Belda y Mencía del Barrio (a quien, en 1875, Alfonso XII concedió el marquesado de Cabra, y que fue Gobernador del Banco entre 1878 y 1881), ejercitados en la asesoría de la institución, y en cuantas ocasiones hubo de lucir sus talentos de legislador y economista, don Francisco era un apasionado amante de la pintura, arte que cultivaba con el talento de que da prueba su retrato de don Benito Fariña, también Subgobernador, que figura en la colección de pinturas. Pero el Marqués

de Cabra la enriqueció con obras de mayor valor: él fue quien compró particularmente el retrato de Pedro Sáinz de Andino, de Esquivel, por el modesto precio de mil pesetas, cediéndolo al Consejo sin agregar un céntimo; él, también, fue quien descubrió, en un camaranchón de la sede del Banco en la calle de Atocha, unos cuadros que le parecían retratos de Goya; expuestos con otros del pintor aragonés en el Ministerio de Fomento, la crítica alabó unos y tachó de dudosos a otros. Pero Belda se dedicó a buscar en los Archivos del Banco, hasta encontrar en los libros de actas los encargos hechos al pintor y en los de Contabilidad los asientos de las cantidades pagadas. Gracias a don Francisco el Banco de España ha heredado las joyas más preciosas del Banco de San Carlos. A ellas hay que agregar este retrato, obra del excelente pintor sevillano José Villegas, y que Belda regaló. Durante su mandato de Subgobernador tuvo ocasión de encargar retratos de Gobernadores a pintores como J. A. Benlliure, Luis Menéndez Pidal o Francisco Maura (según minutas que obran en el Archivo) y en una carta del último día del año 1929 de la Viuda de Vergara la designación de retratista de su difunto esposo, que recayó en José Llasera. (*Ver nota biográfica de José Villegas en pág. 175*).

## JOSÉ VILLEGAS Y CORDERO

258 ALFONSO XIII

Lienzo. 2,36 × 1,51 m.  
En el pliego blanco que tiene el Rey en la mano se lee: «Para el Banco de España pintó este retrato José Villegas. Madrid, 1902».

José Villegas era regente de nuestra primera pinacoteca cuando pintó este retrato del joven Alfonso XIII que, nacido en 1886, tenía a la sazón dieciséis años justos, edad en la que fue proclamado mayor de edad y Rey de España, cesando la tutela de su madre. Gran colorista, Villegas lo pintó con el traje de la Coronación, blanco y oro bajo el gran manto de la Orden de Carlos III, de un azul esplendoroso. Alfonso XIII había de reinar hasta el 12 de abril de 1931, año en el cual en vista de la mayoría republicana obtenida en las elecciones municipales celebradas en toda España, abandonó el trono y el país, muriendo en Roma el 28 de febrero de 1941.



257

Lám. LXXXVIII, pág. 188

353



258

Lám. LXXXVII, pág. 187





Lám. CXX, pág. 242

259

## RICARDO VILLODAS

## 259 ANDRÉS MELLADO

Julio, 1902-Diciembre, 1902

Lienzo. 1,23 × 0,92 m.

Fdo.: «Ricardo Villodas». Angulo inferior izquierdo.

Don Andrés Mellado, federal malagueño, brillante escritor en «La Igualdad», más tarde director durante diez años de «El Imparcial» de Madrid, luego director de «La Correspondencia de España», fue uno de los grandes maestros del periodismo político. Liberal del partido de Práxedes Mateo Sagasta, Diputado repetidas veces, Alcalde de Madrid (que le ha dedicado una calle), fue, por fin, Ministro de Instrucción Pública, Comisario Regio del Canal de Isabel II y miembro de la Real Academia Española de la Lengua. Su elocuencia fue tan famosa como su pluma. Fue durante unos meses de 1902 (de julio a diciembre) Gobernador del Banco de España, que posee este retrato suyo, pintado por Ricardo Villodas, pintor formado en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. El modelo aparece de pie apoyado en su mesa, tras la que se adivina una librería, con aire más de periodista que de alto funcionario. Su cabeza, en tonos claros de tez y cabello, es lo mejor del cuadro.

## RICARDO VILLODAS

Pintor formado en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Este artista obtuvo bastantes recompensas: medalla de la Exposición Aragonesa de 1868 por el cuadro El reparto de la sopa; medalla de 2.ª clase en la Nacional de 1876 por La muerte de César; otra de igual categoría por Mensaje de Carlos I al Cardenal Cisneros en 1878, cuadro que también expuso en la Universal de París del mismo año. Figuró en 1874 en la exposición colectiva de artistas modernos organizada por el industrial señor Boch.

BIBL.: M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1868. Edición facsimil, Gaudí, 1975, pág. 700; Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1980 (edición revisada, actualizada y aumentada).

## HERNANDO VIÑES

## 260 RINCÓN DE UN PUERTO

Lienzo. 0,65 × 0,54 m.

Fdo.: «H. Viñes». Angulo inferior izquierdo.

Como encuadre desde una ventana próxima al mar, aparece, en primer término, un mirador sobre el puerto, árboles y una grúa. Con resolución esquemática, a manera de borrón apenas empastado, el agua y el cielo, a los cuales separa un espigón muy sintético, se entonan en ocre, grises azulados y rosa. Como contraste, el edificio lateral izquierdo,

los árboles y la grúa son de color terroso donde destaca el rojo, amarillo y verde de las ventanas.

Es una composición característica de H. Viñes, pintor de la denominada «Escuela de París», junto con Bore, Manuel Angeles Ortiz, Ismael González de la Serna, Joaquín Peinado y algunos artistas más. De factura descuidadamente suelta, es pintura con hábil manejo de los colores que transmite poéticas sensaciones de sencillez aparente.

## HERNANDO VIÑES

Nacido en París, de padres españoles, comienza a pintar alentado por Picasso a partir de 1918. Estudia con Maurice Denis, Georges Desvallières, Séverini y André Lhote en la Grand Chaumière. Participa en le Salón de los Surindépendants (1925) y en los salones de Otoño, Tullerías y Mayo. Adquiere un notable éxito en su primera exposición individual en la Galería Percier y su obra es ensalzada por Christian Zervos en *Cahiers d'Art*. En 1932 realiza una nueva exposición individual que le sitúa dentro de los más genuinos representantes de la Escuela de París. En 1936 viaja a España, pero regresa de nuevo a París, allí realiza un gran número de exposiciones; particularmente importantes fueron las de 1952 y 1958 en la Galería Marcel Guiot; expone también en Berlín, Bruselas y Londres, así como en las colectivas de la Escuela de París. En 1962 es elegido para representar a esta escuela en Tokio y al año siguiente en Yugoslavia. Realiza también algunas decoraciones para teatro, como el Retablo de Maese Pedro de Falla en colaboración con Manuel Angeles Ortiz.

BIBL.: G. Besson y J. A. Gaya Nuño, *Hernando Viñes*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1965.

## ANTONIO ZARCO

## 261 NOCTURNO

Lienzo. 1,21 × 1,71 m.

Dos jóvenes actuales contemplan con asombro una especie de maniquí desarticulado que, lanza en ristre y ante unas ruinas al fondo, evoca una España pretérita a la que ya es hora de renunciar. Es lo que Chávarri denomina «las culturas del olvido» en el sentido de rescate de aquello que se creía olvidado y que aún nos propone distintos grados de reflexión. Dentro de este grupo de obras Zarco emplea dos interlocutores: un hombre o varios en las proximidades de un vertedero o paisaje suburbano que muestran su curiosidad ante los objetos que encuentran y maniquíes que deliberadamente rehuyen la crítica a la sociedad de consumo. La luz y los tonos fríos contribuyen a crear un aire misterioso.



Lám. CLVIII, pág. 281

260



## ANTONIO ZARCO

Nace en Madrid en 1930. Realiza estudios en la Escuela de Artes y Oficios y en la de San Fernando. Obtiene tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957, medalla de oro como pensionado de la Residencia de Pintores de El Pualar y Premio de la Fundación Rodríguez Acosta (1958). Se le concede la beca de la Fundación Juan March con la que viaja a Italia y asiste a la Academia di Belle Arti donde es discípulo de Bruno Saetti. En 1960 es pensionado para la Escuela de Bellas Artes de Roma, y alcanza el premio de la Diputación de Córdoba en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1960. Viaja por Bélgica, Inglaterra (1964) y Egipto (1966), premio Ciudad de Barcelona y de Círculo 2. Nuevamente becario de la Fundación Juan March y premiado por la Fundación Rodríguez Acosta (1969), así como en el Certamen Nacional de Valdepeñas (1969-1971). A partir de su estancia en Italia practica el grabado con el que ha alcanzado medalla de oro en el Salón de Grabadores de Madrid (1964) y en la Bienal de Alejandria (1966). En 1971 se le nombra profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

BIBL.: J. de la Puente, *Zarco*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1965; R. Montesinos, *Antonio Zarco*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

## FERNANDO ZÓBEL

Nace en Manila en 1924. Realiza sus primeros estudios en Filipinas, Suiza y España. Comienza a pintar en 1941. Estudia Filosofía y Letras en la Universidad de Harvard (1946-1949), obteniendo Magna cum Laude; allí conoce a Road Champion y a Hyman Bloom, que le forman pictóricamente y realiza ensayos con diversas técnicas de grabado. Expone por primera vez en Boston en 1951. Regresa a Manila, donde expone sus obras; viaja a Estados Unidos y España, manteniendo contactos con el ambiente artístico de ambos países. En 1961 se instala definitivamente en España; es nombrado Doctor Honoris Causa y Director Honorario del Museo de Bellas Artes de la Universidad del Ateneo de Manila. Crea, con la ayuda de Gustavo Torner y Gerardo Rueda, el Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca. En 1972 esta ciudad le



261

nombra hijo adoptivo y la Universidad de Harvard conservador honorario de Caligrafía. En 1981 hace donación del Museo de Arte Abstracto a la Fundación Juan March. En 1983 se le otorga la medalla de oro al mérito en las Bellas Artes. Fallece en Roma en 1984. A título póstumo el Ayuntamiento de Cuenca le otorga la Medalla de Oro de la ciudad y la Universidad Menéndez Pelayo la medalla de honor.

BIBL.: M. Hernández, *Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente*, Madrid, Ed. Rayuela, 1977; P. Ortuño, *Diálogos con la pintura de Fernando Zóbel*, Madrid, Catálogo Theo, 1978; F. Calvo Serraller, *Fernando Zóbel*, Madrid, Fundación Juan March, 1984.

## FERNANDO ZÓBEL

## 262 ORILLA XXXIII

Lienzo. 1,90 × 2,40 m.  
Fdo.: «Fernando Zóbel». Angulo inferior derecho.

La fina capa pictórica deja traslucir la textura del lienzo con imprimación blanca que sirve de fondo para la organización geométrica del espacio y del color. Este aparece sustentado por las líneas con una gama cromática resumida de ocre y verdes grisáceos distribuidos de forma sutil, casi con una técnica de acuarela, procurando así la sensación de calma que siempre presentan los lienzos y grabados de Zóbel. Es obra que corresponde a la serie *Orillas*, posterior a la *Serie Blanca* de finales de los años setenta, y como tal resulta un legado de la permanente evolución del artista hoy desaparecido.

BIBL.: Fernando Zóbel, *Las Orillas. Variaciones sobre un río*, Madrid, 1982.

EXP.: *Fernando Zóbel. Orillas*, Galería Theo, Madrid, 1982.

## IGNACIO ZULOAGA

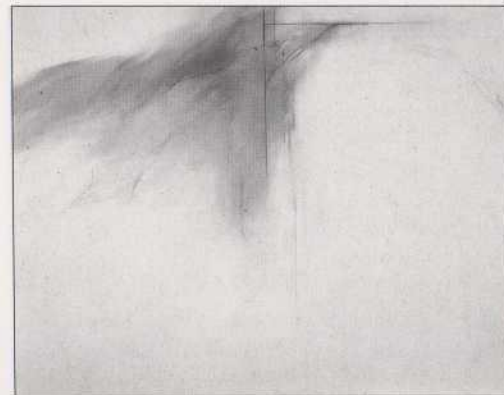
## 263 VISTA DE MADRID

Lienzo. 0,58 × 0,71 m.  
Fdo.: «I. Zuloaga». Angulo inferior derecho.

Este borrón de paisaje, firmado por I. Zuloaga, sigue en sus tonalidades azules y grises, casi fosforescentes, y en el arrebatado manejo de la pasta pictórica su personal estilo de un expresionismo hispánico que entronca con El Greco, Ribera y Goya.

## IGNACIO ZULOAGA

Nace en Eibar el 26 de julio de 1870, de una familia dedicada a las artes aplicadas (su tío Daniel fue uno de los mejores ceramistas de su tiempo). Desde niño mostró vocación por la pintura, renunciando a los estudios de Ingeniero de Minas hacia los que pretendía llevarle su padre, Plácido Zuloaga. Va a Madrid y se dedica a



262

Lám. CLXX, pág. 293



263

Lám. CIII, pág. 210





Lám. XCI, pág. 191

264

copiar los maestros del Prado y expone por vez primera en la Nacional de 1887. Más tarde viaja a Roma y a París, donde al parecer recibió lecciones de Gervéz, y donde traba amistad con los artistas catalanes del grupo modernista, en especial Casas y Rusiñol; también es amigo de Gauguin, Carrière y el «nabi» Emile Bernard; expone en la galería Le Barc de Bouleville.

Va a Sevilla en 1893, atraído por el ambiente aflamencado de toreros y chulas e incluso, al parecer, llega a torear. En 1898 descubre el encanto austero de Castilla, instalándose en casa de su tío Daniel, en Segovia. El retrato de su tío y primas logra un éxito en el «Salon de la Nationale» de París, donde se casa, en 1899, con Valentine Dethomas. Tras su viaje de novios, va a repartir su existencia entre París, Madrid y Segovia. En París causa mala impresión la decisión del Jurado de la participación española de rechazar su obra Vispera de la corrida; los premios de la Universal irán a Sorolla. Pese a ello, sigue su carrera de pintor internacional, con exposiciones en París, Dresde, Dusseldorf, Nueva York, Viena, Budapest, Munich, Amsterdam, etc. Con motivo de la guerra europea, vuelve a su país y se instala en una casona de Zumaya, que va convirtiendo en museo (obras del Greco, Goya, etc.). Logra la medalla de pintura de la Bienal de Venecia en 1940. Muere en 1945. Su estilo, fuerte y personal, combina el ejemplo de los grandes maestros del barroco español, del Greco a Velázquez, especialmente Ribera, con el enérgico desplante de Goya. Es, a la vez, naturalista y expresionista y su España, brava y negra, corresponde a la descubierta por la generación literaria del 98, de la que fue pintor. Sus retratos (Azorín, Falla, Belmonte, Domingo Ortega, Balenciaga, etc.), son de un vigor excepcional.

BIBL.: Christian Brinton, *Catalogue of Paintings by Ignacio Zuloaga exhibited by the Hispanic Society of America*. Nueva York, Marzo-abril, 1909; Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* (261 ilustraciones). Editora Internacional, San Sebastián, 1950; Jesús María de Arozamena, *Ignacio Zuloaga. El pintor. El hombre* (66 ilustraciones). Sociedad Guipuzcoana de Ediciones, San Sebastián, 1970.

## IGNACIO ZULOAGA

### 264 EL VIOLONCELISTA JUAN AZURMENDI

Lienzo. 1,90 × 1,70 m.  
Dedicado: «A Juan, su primo».  
Angulo inferior derecho.

Este soberbio retrato, uno de los mejores de Zuloaga, sería ejecutado probablemente cuando su primo, el violoncelista Juan Azurmendi, regresó de México en 1909 para dar una serie de recitales en Europa, acaso en París donde Zuloaga residió largas temporadas. El gran pintor vasco Ignacio Zuloaga (1870-1945) supo combinar el aire mundano de los retratistas de la élite internacional (Sargent, Boldini, Laszlo, Sorolla, etc.) con un expresionismo muy personal, que les suele

dar un aire dramático y muy dentro de lo que en su tiempo se considera más español. El cuadro fue adquirido por el Banco en 1975.

BIBL.: *La Vida y el Arte de Ignacio Zuloaga*, San Sebastián, 1950, núm. 295.

## IGNACIO ZULOAGA

### 265 ALEJANDRO FERNÁNDEZ DE ARAOZ

Abril, 1935-Mayo, 1935

Lienzo. 1,22 × 1,12 m.  
Fdo.: «I. Zuloaga». Angulo inferior derecho.

Esta pintura —que acaso fuera más correcto calificar de dibujo— se sale por completo de las técnicas habituales del retrato: sobre una preparación de tonos sepia, Zuloaga ha dibujado al carbón la figura del modelo, realzando el relieve con golpes de clarión o arrancando trozos de la imprimación, dejando asomar el fondo de la tela. El tipo de retrato, muy propio del pintor vasco, presenta al modelo en medio del paisaje, aunque acompañado de libros, bajo un cielo aborrecido (recordemos, por ejemplo, el retrato de Manuel de Falla, en la Biblioteca Española de París); pero en esta ocasión Zuloaga ha prescindido de la ayuda que representa el efectista empleo del óleo a grandes pinceladas y se ha limitado a una técnica seca, de carbón y tiza, sin quedarse por ello sin jugo. Al colocar al personaje en ese lugar despejado, del que la tierra con su vegetación no ocupa más que el rincón inferior derecho, y rodear su cabeza de nubarrones, le presta el aire casi cósmico de su particular expresionismo. El aspecto tranquilo y levemente irónico de don Alejandro Fernández de Araoz, Gobernador del Banco de España en 1935 y más tarde Consejero del mismo, contrasta con ese patetismo de su entorno.



Lám. CXLI, pág. 257

265



## APENDICE

FUENTES Y DOCUMENTACION

BIBLIOGRAFIA GENERAL

INDICE DE LAMINAS

INDICE ONOMASTICO



Para la documentación del trabajo que han llevado a cabo los investigadores en la preparación de este volumen sobre el patrimonio artístico del Banco de España, dedicado monográficamente a la colección de pintura, se han consultado básicamente dos conjuntos de fuentes que el propio Banco conserva: el Archivo Histórico y la documentación de conservaduría.

### ARCHIVO HISTORICO DEL BANCO DE ESPAÑA

Este Archivo contiene toda la documentación y material bibliográfico conservado desde el año 1782, fecha de la fundación del Banco Nacional de San Carlos, hasta 1942, fecha adoptada hace 2 años por el Consejo Ejecutivo del Banco de España, estableciendo así una antigüedad superior a 40 años para que los documentos conservados fueran considerados históricos y, por consiguiente, quedar disponibles para su consulta con fines científicos. Se trata, pues, de un archivo histórico de carácter público.

El fondo documental que conserva está compuesto, en una cantidad aproximada, por unos 8.000 libros y unos 25.000 legajos.

Los LIBROS contienen, principalmente, las Actas del Consejo Ejecutivo del Banco, llamado en los primitivos bancos Juntas de Gobierno, y los apuntes de Contabilidad. Hay una magnífica colección de Libros Diarios, Libros Mayores y Libros Anexos de Contabilidad, Borradores y Copiadores de cartas, que se extienden desde la fundación del Banco de San Carlos hasta nuestros días.

Los 25.000 LEGAJOS están agrupados en varias secciones que corresponden a los diferentes negociados u oficinas del Banco, de las que SECRETARIA e INTERVENCION han sido las fundamentalmente consultadas para la presente edición.

Los datos más interesantes, en lo que a la colección de pintura se refiere, están contenidos en los Libros Diarios del Banco de San Carlos, donde se encuentran conocidos datos sobre encargos y pagos de los retratos de Goya y demás pinturas del Banco de San Carlos y que ya han sido mencionados en anteriores publicaciones. Es en el análisis e interpretación de los distintos Inventarios, así como en algunas noticias aparecidas en diversos legajos de la Sección de Intervención, donde se centran las principales novedades.

En cuanto a la serie de retratos de gobernadores, aunque sólo se hayan podido localizar un reducido número de noticias sobre encargos o pagos a pintores, debe encontrarse entre los legajos de Secretaría e Intervención el resto de la documentación. El hecho de que la práctica totalidad de los retratos aparezcan firmados, así como la labor de reorganización y sistematización que se están llevando a cabo en las mencionadas secciones del Archivo, justifica la escasez de referencias que aquí se mencionan.

### DOCUMENTACION DEL DEPARTAMENTO DE CONSERVADURIA DEL BANCO DE ESPAÑA

Aparte de la bibliografía histórica y artística referida a la colección del Banco, conserva este departamento toda la documentación que sobre las obras de arte que el Banco posee han ido acumulando los distintos Conservadores, desde que se fundó el Banco de España.

En el inventario numerado del patrimonio artístico existe una sección dedicada a las pinturas en la que, aparte de la oportuna documentación gráfica y topográfica —periódicamente actualizada—, se recoge todo tipo de información referida a ofertas, adquisiciones, atribuciones, restauraciones, informes de especialistas, exposiciones, bibliografía, etc.

Mención aparte debe hacerse de un trabajo encargado por el Banco a D. Xavier de Salas en 1976 sobre *El Tesoro Artístico del Banco de España* que ha permanecido inédito y del que se conserva el original mecanografiado, que ha sido repetidas veces citado en la presente edición.

De especial interés resulta un conjunto informativo constituido por las diversas notas, comunicaciones interiores y estudios monográficos —en su mayoría inéditos— que, a lo largo de 38 años ha venido depositando en esta oficina D. Diego González Ragel, empleado del Banco y entusiasta conocedor de la colección artística, quien, asimismo, ha puesto con toda generosidad a disposición del equipo que se ha ocupado de la presente edición, su propio archivo gráfico y documental.



Se ofrecen las referencias de archivo divididas en dos grupos. En el primero se incluyen los distintos Inventarios de los Bancos que antecedieron al de España y las referencias a aspectos generales o al conjunto de la colección. A continuación, se ordenan alfabéticamente, por apellidos de pintores, las referencias a obras específicas.

*Inventario de muebles y enseres de las oficinas del Banco de San Carlos.*

26 de octubre de 1829.

AHBE, Secretaría, leg. 713.

*Acta e Inventario de los fondos y enseres que la Comisión de liquidación del Banco de San Carlos entrega a la Comisión del Nuevo Español de San Fernando.*

28 de octubre de 1839.

AHBE, Secretaría, Leg. 713.

*Inventario de las alhajas, efectos y enseres comprados para la sala de juntas de gobierno, Dirección y oficinas del Banco Español de San Fernando hasta la fecha.*

31 de diciembre de 1845.

AHBE, Secretaría, Leg. 713.

*Inventario manuscrito de los muebles y efectos pertenecientes al Banco de Isabel II.*

30 de abril de 1847.

AHBE, Secretaría, Leg. 713.

*Inventario manuscrito, con tasación, de los muebles y efectos del Banco Español de San Fernando.*

Mayo de 1847.

AHBE, Secretaría, Leg. 713.

*Inventario de los muebles y efectos del Banco Español de San Fernando, existentes en 1 de enero de 1851 en las oficinas de dicho establecimiento, sito Calle de Atocha, 15.*

15 de enero de 1851.

AHBE, Secretaría, Leg. 713.

*Informe redactado por Tomás Varela, Oficial 1.º del Banco de España, en el que ofrece la relación histórica de los diversos cuadros que existen en este establecimiento.*

20 de febrero de 1866.

AHBE, Secretaría, Leg. 758.

*Informe sobre la identidad de las personas representadas en los retratos que existen en la antesala de la Gobernación, presentado por Tomás Varela Oficial 1.º del Banco de España al Sr. Gobernador, a requerimiento de varios Consejeros del Banco.*

29 de octubre de 1866.

AHBE, Secretaría, Leg. 758.

*Factura presentada al cobro por Pedro Bueno, por la restauración de nueve cuadros pertenecientes al Banco, con especificación de los importes parciales de cada cuadro (San Carlos Borromeo de Maella y varios retratos de los Bancos de San Carlos y de San Fernando).*

5 de enero de 1861.

AHBE, Intervención, m. 196.

ANONIMO: *Pago a Juan Bautista Gerrassone del importe del retrato del Marqués de Matallana. Había enviado el Marqués desde Italia el cuadro y la cuenta en moneda pamesana. No se menciona el nombre del pintor.* (Véase catálogo núm. 13, pág. 68).

AHBE, Libro diario núm. 12 de 14 de noviembre de 1786, pág. 563.

ANONIMO: *Pago de 7.000 reales de vellón a Benito Briz en reintegro de igual cantidad que ha satisfecho a José Ruperto de Sierra por coste de un cuadro que compró el Sr. D. Francisco Cabarrús para el oratorio del Banco, según recibo.* (Véase catálogo núm. 12, pág. 67).

AHBE, Libro diario núm. 39 de 24 de enero de 1787, pág. 57.

ALVAREZ SALA, José: *Copia de la carta del Subgobernador del Banco dirigida al pintor José Alvarez Sala, comunicándole el acuerdo del Consejo General para la compra de un retrato de D. José Calvo Sotelo, solicitando su conformidad para rebajar el precio a la cantidad de 5.000 pesetas.* (Véase catálogo núm. 117, pág. 305).

AHBE, Secretaría, Leg. 2362.

ALVAREZ SALA, José: *Carta autógrafa del pintor José Alvarez Sala dirigida a la Comisión de Administración del Banco de España, comunicando que, por indicación del Gobernador del Banco D. Antonio Goicoechea, ha enviado al Banco un retrato de D. José Calvo Sotelo, con destino al despacho de dicho Sr. Gobernador, solicitando la aprobación de su adquisición para la que lo valora en 6.000 pesetas.* (Véase catálogo núm. 117, pág. 305).

19 de diciembre de 1939.

En la misma carta, mecanografiado, figura el acuerdo del Consejo General para dicha adquisición, indicando que se solicite al pintor la rebaja a 5.000 pesetas, con firma y rúbrica del Secretario General.

27 de diciembre de 1939.

AHBE, Secretaría, Leg. 2362.



BENLLIURE, Juan Antonio: *Comunicación del Subgobernador del Banco al Sr. Cajero de Efectivo, a fin de que pague al pintor Juan Antonio Benlliure la cantidad de 2.500 pesetas por el retrato del que fue Gobernador del Banco, D. Tirso Rodríguez, en cumplimiento de lo acordado por el Consejo en sesión de 16 de enero de 1914.* (Véase catálogo núm. 127, pág. 309).

6 de abril de 1914.

AHBE, Secretaría, Leg. 3816.

FOLCH DE CARDONA, Francisco: *Pago de 2.200 reales de vellón a Francisco Folch de Cardona por el costo del retrato con marco dorado del Sr. D. Juan de la Piña, Director que ha sido de este Establecimiento, según cuenta que ha presentado dicho Cardona.* (Véase catálogo núm. 16, pág. 69).

AHBE, Libro diario núm. 13 de 15 de octubre de 1788, pág. 539.

GARATE, Juan José: *Copia de la carta enviada a D. Manuel Marraco Ramón, solicitando designe al pintor que sea de su agrado para que ejecute su retrato, y para cuyo pago se ha destinado la cantidad de 5.000 pesetas.* (Véase catálogo núm. 146, pág. 315).

16 de octubre de 1934.

AHBE, Secretaría, Leg. 2362.

GOYA, Francisco de: *Pago de 2.328 reales de vellón a D. Juan Agustín de Ceán Bermúdez por el coste y gastos del retrato de D. José del Toro que mandó hacer de orden de la Junta de Dirección según cuenta que presentó.* (Véase catálogo núm. 21, pág. 71).

AHBE, Diario de Giro núm. 37, de 13 de abril de 1785, pág. 208.

GOYA, Francisco de: *Pago de 10.000 reales de vellón al pintor Goya por los retratos del Rey Carlos III, del Conde de Altamira y del Marqués de Tolosa.* (Véase catálogo núms. 24, 23, 26, págs. 73, 72, 74).

AHBE, Libro diario núm. 39 del 29 de enero de 1787, pág. 65.

GOYA, Francisco de: *Pago de 2.200 reales de vellón al pintor Francisco Goya como sigue:*

*2.000 reales de vellón por el retrato de D. Francisco Javier de Larrumbe, Director Honorario que fue de la Dirección de Giro del Banco Nacional.*

*200 reales de vellón que ha pagado por el dorado del marco para el mismo retrato.* (Véase catálogo núm. 22, pág. 72).

AHBE, Libro diario núm. 39 de 15 de octubre de 1787, pág. 463.

GOYA, Francisco de: *Pago de 4.500 reales de vellón a Francisco Goya por la pintura y dorado del marco del retrato de cuerpo entero de D. Francisco Cabarrús.* (Véase catálogo núm. 25, pág. 73).

AHBE, Diario de la Dirección de Giro núm. 13 de 21 de abril de 1788, pág. 179.

HERMOSO, Eugenio: *Comunicación del Secretario General, D. Francisco Belda, sobre el acuerdo del Consejo General del Banco de encargar un retrato al óleo del Presidente de la República (D. Niceto Alcalá Zamora) y que se haga la oportuna indicación al Sr. Presidente para que él designe al artista que mejor estime.* (Véase catálogo núm. 150, pág. 317).

Madrid, 11 de noviembre de 1932.

AHBE, Secretaría, Leg. 3818.

HERMOSO, Eugenio: *Comunicación del Secretario General, D. Francisco Belda, al Vicesecretario, del acuerdo para que se encargue al pintor Eugenio Hermoso el retrato del Presidente de la República (D. Niceto Alcalá Zamora) y que por la Administración se ajuste con el citado artista el precio de su trabajo.* (Véase catálogo núm. 150, pág. 317).

24 de febrero de 1933.

AHBE, Secretaría, Leg. 3818.

LOPEZ, Vicente: *Acta manuscrita de la Junta de Gobierno del Banco Español de San Fernando, celebrada en el día 22 de mayo de 1832, en la que se aprueba el pago de la cuenta presentada por el pintor Vicente López para el cobro del retrato del rey Fernando VII, valorado en 10.000 reales de vellón, más 2.860 reales de vellón por importe del marco tallado y dorado, con expreso deseo de que se le den las gracias al pintor «por el esmero con que había ejecutado una obra tan deseada, como apreciable, para la Junta».* (Véase catálogo núm. 82, pág. 165).

22 de mayo de 1832.

AHBE, Libro 604 (Actas Junta de Gobierno del Banco Español de San Fernando).

LLASERA, José: *Copia de la carta enviada a Doña Concepción López Figueredo, viuda del que fue Gobernador del Banco D. Carlos Vergara, solicitando designe el pintor que sea de su agrado para que ejecute el retrato de su esposo.* (Véase catálogo núm. 158, pág. 320).

31 de diciembre de 1929.

AHBE, Secretaría, Leg. 3816.

LLASERA, José: *Carta de Doña Concepción López Figueredo, viuda del que fue Gobernador del Banco D. Carlos Vergara, dirigida a D. Francisco Belda, designando al pintor José Llasera para ejecutar el retrato de su esposo.* (Véase catálogo núm. 158, pág. 320).

8 de enero de 1830.

AHBE, Secretaría, Leg. 3816.

MAELLA, Mariano Salvador: *Carta del pintor Mariano Salvador Maella al Conde de Floridablanca indicando que sus múltiples ocupaciones al servicio del Rey le impiden hacer los retratos «del Rey y de los Príncipes Nuestros Señores» que le han pedido los directores del Banco de San Carlos, y pide permiso para que se autorice a «que a mi vista copie los retratos uno de mis discípulos». En el mismo documento una nota o informe marginal dice que «Parece que no habrá inconveniente en que se hagan estas copias por el discípulo que Maella dice», y en letra de Floridablanca se añade «Que se hagan». En nota de otra mano: «Dicho en 27 de enero de 1783».* (Véase catálogo núms. 32, 33, pág. 77).

AHN, Estado, Leg. 3220 (1).



MAELLA, Mariano Salvador: *Pago de 7.140 reales de vellón a D. Mariano Maella, Pintor, por el coste del cuadro de San Carlos, hecho de orden de la Dirección.* (Véase catálogo núm. 36, pág. 78).

AHBE, Libro diario núm. 12 de 13 de febrero de 1786, pág. 99.

MAÑANOS, Asterio: *Comunicación del Subgobernador del Banco al Sr. Cajero de Efectivo, a fin de que pague al pintor Asterio Mañanos la cantidad de 7.000 pesetas que, con las 2.000 ya recibidas por el mismo, suman las 10.000 (sic), del importe total por el cuadro que ha pintado para conmemorar la visita al Banco de SS. MM. en cumplimiento de lo acordado por el Consejo en sesión de 5 de julio de 1916.* (Véase catálogo núm. 164, pág. 323).

8 de julio de 1916.

AHBE, Secretaría, Leg. 3816.

MAURA, Francisco: *Comunicación del Subgobernador al Sr. Cajero de Efectivo, a fin de que pague al pintor Francisco Maura la cantidad de 2.500 pesetas por el retrato del que fue Gobernador del Banco, Sr. Cobián, en cumplimiento de lo acordado por el Consejo en sesión de 16 de enero de 1914.* (Véase catálogo núm. 170, pág. 325).

23 de junio de 1914.

AHBE, Secretaría, Leg. 3816.

MENENDEZ PIDAL, Luis: *Comunicación del Subgobernador del Banco al Sr. Cajero de Efectivo, a fin de que pague al pintor Luis Menéndez Pidal la cantidad de 2.500 pesetas por el retrato del que fue Gobernador del Banco (sic), Sr. Marqués de Urquijo, en cumplimiento de lo acordado por el Consejo en sesión de 30 de enero de 1914.* (Véase catálogo núm. 175, pág. 326).

4 de junio de 1914.

AHBE, Secretaría, Leg. 3816.

MOISES, Julio: *Comunicación del Secretario General, D. Francisco Belda, de haber dado cuenta en la sesión del Consejo, del día 2 de abril de 1934, de la carta recibida del que fue Gobernador D. Julio Carabias, expresando su gratitud por el acuerdo de encargar su retrato, y designando a Julio Moisés para la ejecución del mismo.* (Véase catálogo núm. 180, pág. 329).

4 de abril de 1934.

AHBE, Secretaría, Leg. 3818.

OJEDA, Manuel: *Comunicación del Subgobernador del Banco al Sr. Cajero de Efectivo, a fin de que pague al pintor Manuel Ojeda la cantidad de 2.500 pesetas por el retrato del que fue Gobernador del Banco, Sr. Conde de Tejada de Valdosera.* (Véase catálogo núm. 94, pág. 170).

22 de julio de 1896.

AHBE, Secretaría, Leg. 3817.

OJEDA, Manuel: *Comunicación del Subgobernador del Banco al Sr. Cajero de Efectivo, a fin de que pague al pintor Manuel Ojeda la cantidad de 2.500 pesetas por el retrato del que fue Gobernador del Banco, D. Juan Francisco Camacho.* (Véase catálogo núm. 95, pág. 170).

3 de mayo de 1897.

AHBE, Secretaría, Leg. 3817.

OJEDA, Manuel: *Carta del pintor Manuel Ojeda dirigida a D. Juan de Morales y Serrano sobre la entrega del retrato del que fue Gobernador del Banco D. José García Barzanallana.* (Véase catálogo núm. 97, pág. 171).

22 de febrero de 1898.

AHBE, Secretaría, Leg. 3817.

OJEDA, Manuel: *Comunicación del Subgobernador del Banco al Sr. Cajero de Efectivo, a fin de que pague al pintor Manuel Ojeda la cantidad de 2.500 pesetas por el retrato del que fue Gobernador del Banco, D. José García Barzanallana, en cumplimiento de lo acordado por el Consejo en sesión de 4 de marzo de 1898.* (Véase catálogo núm. 97, pág. 171).

5 de marzo de 1898.

AHBE, Secretaría, Leg. 3817.

PALMAROLI, Vicente: *Carta autógrafa de D. Vicente Palmaroli con membrete (particular) de la Dirección del Museo Nacional de Pintura y Escultura, en la que comunica al Sr. Gobernador del Banco la entrega del retrato de D. Pío Gullón que hace algún tiempo le había encargado.* (Véase catálogo núm. 99, pág. 171).

En la misma carta, también manuscrito y con firma y rúbrica del Vicesecretario, figura el acuerdo de abonar al pintor la cantidad estipulada de 2.500 pesetas por dicho retrato.

10 de agosto de 1895.

Igualmente manuscrito, se especifica que el libramiento fue expedido el 13 de agosto de 1895.

AHBE, Secretaría, Leg. 3817.

PALMAROLI, Vicente: *Comunicación del Subgobernador del Banco dirigida al Sr. Cajero de Efectivo, a fin de que pague al pintor Vicente Palmaroli la cantidad de 2.500 pesetas por el retrato del que fue Gobernador del Banco, D. Pío Gullón.* (Véase catálogo núm. 99, pág. 171).

13 de agosto de 1895.

AHBE, Secretaría, Leg. 3817.



RIBERA, Carlos Luis de: *Factura autógrafa con firma y rúbrica del pintor Carlos Luis de Ribera por el retrato del rey D. Amadeo de Saboya, por valor de 20.000 reales de vellón.* (Véase catálogo núm. 107, pág. 174).

30 de junio de 1871.

AHBE, Intervención, m. 770.

RIBERA, Carlos Luis de: *Factura, en impreso de la Fábrica de Espejos, Azogues y Dorados, A. Sion é Hijo, de la calle de la Montera, núm. 14, de un marco dorado para el retrato del rey D. Amadeo por un importe de 800 reales de vellón.* (Véase catálogo núm. 107, pág. 174).

5 de julio de 1871.

AHBE, Intervención, m. 770.

RIVAS, Lucio: *Copia de la carta enviada a D. Alfredo de Zavala y Lafora por el Subgobernador del Banco, solicitando designe el pintor que sea de su agrado para que ejecute su retrato, y para cuyo pago se ha destinado la cantidad de 5.000 pesetas.* (Véase catálogo núm. 203, pág. 336).

20 de julio de 1936.

AHBE, Secretaría, Leg. 2362.

SORIANO MURILLO, Benito: *Recibo autógrafo del pintor por el retrato de Isabel II, por un importe de 20.000 reales de vellón.* (Véase catálogo núm. 108, pág. 175).

29 de febrero de 1864.

AHBE, Intervención, m. 349.

VILLEGAS, José: *Carta autógrafa del pintor Elías Salaverría dirigida a D. Francisco de P. de Mena, en la que, a requerimiento del destinatario, valora en 15.000 pesetas el retrato de D. Francisco Belda pintado por José Villegas.* (Véase catálogo núm. 257, pág. 353).

1 de abril de 1940.

AHBE, Secretaría, Leg. 2362.

VILLEGAS, José: *Acuerdo del Consejo General para la adquisición del retrato del Subgobernador, D. Francisco Belda, pintado por D. José Villegas, en el precio de 15.000 pesetas.* (Véase catálogo núm. 257, pág. 353).

11 de mayo de 1940.

AHBE, Secretaría, Leg. 2362.

ZULOAGA, Ignacio: *Copia de la carta enviada a D. Alejandro Fernández Araoz por el Subgobernador del Banco, solicitando designe el pintor que sea de su agrado para que ejecute su retrato, y para cuyo pago se ha destinado la cantidad de 5.000 pesetas.* (Véase catálogo núm. 265, pág. 356).

24 de febrero de 1936.

AHBE, Secretaría, Leg. 2362.



## BIBLIOGRAFIA GENERAL

### SIGLOS XVI, XVII, XVIII

- AGUEDA VILLAR, Mercedes: *Antonio Rafael Mengs 1728-1779* (Catálogo Exposición). Madrid, 1980.
- ALCOLEA, Santiago: *Mariano Salvador Maella 1739-1819*, «The Register of the Museum of Art», (vol. III, núm. 8-9) The University of Kansas, Lawrence, 1967.
- ANGELIS, Rita de: *L'opera pittorica completa di Goya*. Milán, 1974.
- ANGULO INIGUEZ, Diego: *Pedro Berruguete en Paredes de Nava*. Barcelona, 1946.
- ANGULO INIGUEZ, Diego: *Pintura del siglo XVII*. «Ars Hispaniae», vol. XV, 1971.
- AMADOR DE LOS RIOS, José: *Cuadros selectos de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*. Madrid, 1871.
- BALDASANO DE LLANOS, Félix Luis: *El edificio del Banco de España*. Madrid, 2.<sup>a</sup> edición, 1959.
- Banco de España: Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Ed. Pauta. Barcelona, 1970.
- BEROQUI, Pedro: *Tiziano en el Museo del Prado*. Madrid, 1946.
- BERGSTRÖM, Ingvar: *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*. Madrid, 1970.
- BERMEJO, Elisa: *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Vol. III (en prensa). Madrid, C.S.I.C.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de: *Goya, pintor de retratos*. Madrid, 1916.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de: *Goya, composiciones y figuras*. Madrid, 1917.
- «Boletín del Museo del Prado», II, núm. 4. Madrid, 1981.
- BORGHINI, Raffaello: *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella...* Florencia, 1584. (Véase J. SCHLOSSER: *La literatura artística*. Ed. Cátedra. Madrid, 1976).
- BOTTARI, Stéfano: *Una serie di Evangelisti del Guercino*, en «Arte Antica e Moderna». Bolonia, 1958.
- BRAVO, Carlo del: *Su Cristóforo Allori*, en «Paragone», núm. 205. Florencia, 1967.
- BROWN, Jonathan: *Murillo and his drawings*. The Art Museum. Princeton University, 1976.
- CALVERT, A. F.: *Goya, an account of his life and works*. Londres/Nueva York, 1908.
- CASAL, Conde de: *Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución*, en «Arte Español», 2.<sup>o</sup> cuatrimestre. Madrid, 1952.
- Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid, 1900.
- Catálogo de la *Exposición nacional de retratos*. Madrid, 1902.
- Catálogo de la exposición *Goya*. Museo del Prado. Madrid, 1951.
- Catálogo del pabellón español en la *Exposición Bienal de Venecia*. Venecia, 1952.
- Catálogo de la exposición *Goya*. Festival Internacional de Granada. Granada, 1953.
- Catálogo de la exposición *Goya. Gemälde. Zeichnungen. Graphik. Tapisserien*. Kunsthalle. Basilea, 1953.
- Catálogo de la exposición *Juste de Gand, Berruguete et la court d'Urbino*. Gante, 1957.
- CATURLA, María Luisa: *Paret, de Goya coetáneo y dispar*, en «Goya» (cinco estudios). Zaragoza, 1949.
- CAVESTANY, Julio: *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid, 1936-1940.
- Colección de 449 reproducciones de cuadros... de Goya*. Madrid, Edit. Calleja, 1924.
- CRELLY, William R.: *The Painting of Simon Vouet*. New Haven, 1962.
- DELGADO, Osiris: *Luis Paret y Alcázar*. Madrid, 1957.
- DESPARMET FITZ-GÉRALD, X.: *L'oeuvre peint de Goya*. París, 1928/1950 (4 vols.).
- DIAZ PADRON, Matías: *Frans Franken II en la catedral de Sevilla*, en «Goya», núm. 129. Madrid, 1975.
- DIAZ PADRON, Matías: *Maîtres flamands du dix-septième siècle*, en «Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique». Bruselas, 1975.
- DIAZ PADRON, Matías: *Museo del Prado. Catálogo de la pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid, 1975.
- DIAZ PADRON, Matías: *Pedro Pablo Rubens (1577-1640)* (Catálogo Exposición Centenario). Madrid, 1977-78.
- DIAZ PADRON, Matías: *Nuevas pinturas de Vicente Sellaert identificadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrileñas*, en «Archivo Español de Arte», núm. 215. Madrid, 1981.
- EYZAGUIRRE, Jaime: *Un chileno retratado por Goya*, en «Revista de Indias», núm. 26. Madrid, 1946.
- FAGGIN, Giorgio T.: *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*. Florencia, 1968.
- FERRARI, Oreste y SCAVIZZI, Giuseppe: *Luca Giordano*. Nápoles, 1966.
- FORNANI SCHIANCHI, Lucía: *L'Arte a Parma dai Farnese ai Borbone*. Parma, 1979.
- FREEDBERG, S. J.: *Andrea del Sarto*. (2 vols.) Cambridge, 1963.
- FRIEDLÄNDER, Max J.: *Die altniederländische Malerei* (vol. IX), 1931.
- FRIEDLÄNDER, Max J.: *Early Netherlandish Painting*. Vol. IX-a. Leyden-Bruselas, 1967-76.
- GABRIELS, J.: *Ean Kempish Schildergeslacht: De Francken's Hoogstraten*, 1930.
- GALVARRIATO, J. A.: *El Banco de España. Constitución, vicisitudes y principales episodios en el primer siglo de su existencia*. Gráficas Reunidas. Madrid, 1932.
- GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.: *Al margen de dos «perspectivas» de Vicente Giner, pintor valenciano*, en «Arte Español». Madrid, 1950-51.
- GASSIER, Pierre y WILSON, Juliette: *Vie et oeuvre de Francisco Goya*. Paris, 1970 (Ed. española, 1972).
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Luis Paret y Alcázar*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, 1952.
- GESTOSO PEREZ, José: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1966.
- GREGORI, Mina: *Arte fiorentino tra «maniera e barocco»*, en «Paragone», núm. 169. Florencia, 1964.
- GREINDL, E.: *Corneille de Vos*. Bruselas, 1944.
- GRIMALDI, Nefta: *Il Guercino*. Bolonia, 1968.
- GRISERI, Andreina: *Luca Giordano «a la maniera di»*, en «Arte Antica e Moderna», núms. 13-16, 1961.
- GUDIOL RICART, José: *Goya. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. (4 vols.). Barcelona, 1970.
- GUDIOL, José y GÁLLEGO, Julián: *Zurbarán*. Barcelona, 1977.
- GUINARD, Paul: *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. Paris, 1960.
- JORDAN, William: *Juan van der Hamen*, en «Ann Arbor». Michigan, 1967.
- JUNQUERA, Paulina y RUIZ ALCON, M.<sup>a</sup> Teresa: *Monasterio de las Descalzas Reales*. 1961.
- KINKEAD, Duncan T.: *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*. Nueva York/Londres, 1978.



LAFOND, Paul: *Goya*. París, 1902.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Goya en las colecciones madrileñas* (Catálogo de la Exposición). Museo del Prado. Madrid, 1983.

LAINÉZ ALCALA, Rafael: *Pedro Berruguete, pintor de Castilla*. Madrid, 1943 (2.<sup>a</sup> edición).

LEGRAND, F. C.: *Les peintres flamands de genre au XVIII<sup>e</sup> siècle*. París-Bruselas, 1963.

LOGA, Valerian von: *Francisco de Goya*. Berlín, 1903.

LOPEZ NAVIO, José: *La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés*, en «Analecta calasantiana», núm. 8, 1962.

LUNA, Juan J.: *Pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España*. (Tesis Doctoral, inédita).

MAHON, Denis: *Il Guercino. Dipinti e Il Guercino. Disegni*. (Catálogo de la Mostra). Bolonia, 1968.

MALVASIA, Carlo Césare: *Felsina Pittrice*. Bolonia, 1678 (2 vols.). Segunda edición, Bolonia, 1841 (2 vols.). Facsímil 2.<sup>a</sup> edición, Libreria Editrice Forni. Bolonia, 1967.

MARTIN MERY, Gilberte: *Goya*. (Catálogo de la Exposición). Burdeos, 1951.

MAYER, Augustus L.: *Francisco de Goya*. Leipzig, 1923/Londres, 1924/Barcelona, 1925.

MENDEZ CASAL, Antonio: *Vicente Giner, pintor valenciano del siglo XVIII*, en «Revista Española de Arte». Madrid, 1935.

MOLAJOLI, Bruno: *Notizie su Capodimonte*. Nápoles, 1958.

MOLLINEDO, Dolores: *Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella*, en «Archivo Español de Arte», 1973.

MORALES MARIN, José Luis: *Francisco Folch de Cardona, Director de la Económica Murciana y Pintor de Cámara de Carlos IV*, en «Murcia», año III, núm. 11. Murcia, 1977.

MORALES MARIN, José Luis: *Los Bayeu*. Zaragoza, 1979.

MULS, J.: *Cornelis de Vos*. Amberes, 1933.

ORELLANA, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina*. Ed. X. de Salas. Valencia, 1967.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, 1882. Edición facsímil. Madrid, 1975.

PAEZ, Elena: *Iconografía Hispana*. Madrid, 1966.

PALLUCHINI, R.: *Tiziano* (2 vols.). Florencia, 1969.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.: *Caravaggio y el naturalismo español*. (Catálogo de la Exposición, Sevilla, 1973). Madrid, 1973.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.: *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*. (Catálogo Exposición). Madrid, 1983.

PICART, Yves: *La vie et l'oeuvre de Simon Vouet*. París, 1958.

RIPA, Césare: *Iconologia*. Roma, 1593.

SALAS BOSCH, Xavier de: *Unas obras del pintor Paret y Alcázar y otras de José Camarón*, en «Archivo Español de Arte». Madrid, 1961.

SALAS BOSCH, Xavier de: *Guía de Goya en Madrid*. Madrid, 1979.

SAMBRICIO, Valentín de: *Francisco Bayeu*. Madrid, 1955.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier: *Vida y obras de Goya*. Madrid, 1951.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier: *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco Goya*, en «Ars Hispaniae», vol. XVII. Madrid, 1965.

SANZ GARCIA, J. María: *Madrid ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la villa y corte*. Madrid, 1975.

SHEARMAN, J.: *Andrea del Sarto*. (2 vols.). Oxford, 1965.

SORIA, Martín S.: *The Paintings of Zurbarán*. Londres, 1955.

SORIA, Martín S.: *Notas sobre algunos bodegones españoles del siglo XVII*, en «Archivo Español de Arte». Madrid, 1959.

SORIA, Martín S.: *Velázquez and the Vedute Painting*

*in Italy and Spain, 1620-1750*, en «Arte Antica e Moderna», 1961.

SPETH-HOLTERHOFF, S.: *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII<sup>e</sup> siècle*. Bruselas, 1957.

STIRLING MAXWELL, William: *Annals of the artists of Spain*. (4 vols.). Londres, 1848.

TORMO, Elias: *Las pinturas de Goya*. Madrid, 1900.

TORMO, Elias: *Las pinturas de Goya y su clasificación y distribución cronológica, con motivo de la exposición de sus obras en Madrid en 1900*. Barcelona, 1902.

TORRALBA SORIANO, Federico: *Goya. Economistas y banqueros*. Zaragoza, 1980.

TRAPIER, Elizabeth du Gué: *Goya, a study of his portraits, 1797-99*. Nueva York, 1955.

TRAPIER, Elizabeth du Gué: *Valdés Leal, Spanish baroque painter*. Nueva York, 1960.

TRIADO, Joan Ramón: *Juan van der Hamen, bodegonista*, en «Estudios Pro-Arte», núm. 1. Barcelona, 1975.

VALDEAVELLANO, Luis García de: *Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, 1928.

VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978.

*El Banco de España. Dos siglos de historia, 1782-1982*. (Catálogo Exposición). Madrid, 1982.

VASARI, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani...* Florencia, 1550. (Véase J. SCHLOSSER: *La Literatura Artística*. Ed. Cátedra. Madrid, 1976).

WEIL, M.: *The History and Decoration of the Ponte Sant'Angelo*. Pennsylvania State University, 1974.

WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano, painter, sculptor and architect*. Princeton University, 1955.

WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano, pintor*. Madrid, 1958.

WETHEY, Harold E.: *The Paintings of Titian* (3 vols.). Londres, 1969, 1971, 1975.

*El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982*. (Catálogo de la Exposición). Madrid, 1982.

GALVARRIATO, J. A.: *El Banco de España. Constitución, vicisitudes y principales episodios en el primer siglo de su existencia*. Gráficas Reunidas. Madrid, 1932.

GAYA NUÑO, J. A.: *Arte del siglo XIX. «Ars Hispaniae»*, vol. XIX. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1966.

GONZALEZ LOPEZ, C.: *Federico de Madrazo y Kuntz*. Ed. Subirana, S. A. Barcelona, 1981.

GUERRERO LOVILLO, J.: *Antonio María Esquivel, «Artes y Artistas»*. Instituto Diego Velázquez del C. S. I. C. Madrid, 1957.

HERNANDEZ PERERA: *Los retratos reales de Luis de la Cruz y Ríos*. «Armario de Estudios Atlánticos», núm. 1 (1955), págs. 201-254.

*Homenaje a José Moreno Carbonero en el primer centenario de su nacimiento*. Caja de Ahorros Provincial. Málaga, 1958.

## SIGLO XIX

ABRIL, M.: *Pintores de ayer y de hoy: Vicente Palmaroli. «Blanco y Negro»*. Madrid, 19-I-1936.

AGUILERA, M.: *Vicente López. Estudio biográfico y crítico*. J. Gil Ed. Barcelona, 1946.

ANONIMO: *Banco de España: Una visita a la planta noble del edificio de Madrid*. Ed. Pauta. Barcelona, 1970.

ARAGONESES, M. J.: *Esquivel, Villamil, Corso y Contreras. Aportaciones murcianas al catálogo de su obra*. Sucesores de Nogués. Murcia, 1960.

ARAUJO, C.: *Palmaroli y su tiempo*. «La España Moderna». Madrid, set.-oct.-nov., 1897.

ARAUJO COSTA, L.: *El pintor Carlos Luis de Ribera*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Madrid, 1944.

ARIAS COSSIO, A. M.: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico*. Fundación Vega-Inclán, Patronato Nacional de Museos. Madrid, 1978.

ARRIBAS FERNANDEZ, L.: *Asterio Mañanós. Su biografía, su obra, su arte*. Comp. Gral. de Artes Gráficas. Madrid, 1932.

ARTAL, J.: *Villegas. «Arte Moderno. Escuela Española»*, vol. II. Buenos Aires, 1900.

BALDASANO DE LLANOS, F. L.: *El edificio del Banco de España*. Madrid, 2.<sup>a</sup> edición, 1959.

BENEDITO, M.: *El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1924.

Catálogo de la exposición de pinturas de José Villegas. Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1922.

Catálogo de la exposición *Primer Centenario de la muerte de Fortuny*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1975.

*Catálogo de la Exposición Antológica Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853)*. Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1980.

DIEZ CANEDO, E.: *Luis Menéndez Pidal. «Pequeñas monografías de Arte»*. Madrid, s. f.



*Homenaje a Villegas*. Prólogo de Serafin y Joaquín Alvarez Quintero. Madrid, 1919.

LAFUENTE FERRARI, E.: *Antecedentes, coincidencia e influencia del arte de Goya*. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1947.

MADRAYO, M.: *Federico de Madrazo*. «Monografías de Arte». Biblioteca Estrella. Madrid, s. f.

MARQUES DE LOZOYA: *Vicente López, 1772-1850*. Catálogo de la Exposición organizada por los Amigos de los Museos de Barcelona. Barcelona, 1943.

MARQUES DE LOZOYA y LAFUENTE FERRARI, E.: *Vicente López (1772-1850)*. Catálogo de la Exposición conmemorativa del II Centenario de su nacimiento, Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1974.

MARTINEZ CUBELLS, S.: *La escuela de pintores valencianos*. Discurso de Recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imp. Fontanet. Madrid, 1891.

MIGUEL EGEE, P.: *Juan Antonio y Carlos Luis de Ribera, pintores madrileños del siglo XIX*. Fundación Vega-Inclán. Patronato Nacional de Museos. Madrid, 1984.

MONTAÑEZ MATILLA, M.: *Maximino Peña, pintor soriano*. Gráficas Lure. Madrid, 1977.

MORALES Y MARIN, J. L.: *Vicente López*. Guara Editorial. Zaragoza, 1977.

PADRON ACOSTA, S.: *Don Luis de la Cruz, Pintor de Cámara de Fernando VII*. J. Régulo. La Laguna, 1952.

PANTORBA, B. de: *Los Madrazo*. Ed. Iberia. Barcelona, 1947.

PANTORBA, B. de: *El pintor Salaverria*. Espasa Calpe. Madrid, 1948.

PANTORBA, B. de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. J. R. García Rama. Madrid, 1980 (2.<sup>a</sup> edición).

PARDO CANALIS, E.: *Apuntes para el estudio de Esquivel*. «Ideas Estéticas», núm. 110, págs. 122-129.

PARDO CANALIS, E.: *Eugenio Lucas y su mundo*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1976.

PEREZ MORANDEIRA, R.: *Vicente Palmaroli*. «Arte y Artistas». Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C. Madrid, 1971.

PICON, J. O.: *Don Federico de Madrazo*. Madrid, 1894.

RAFOLS, J. F.: *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, desde la época romana hasta nuestros días*. Barcelona, Ed. Millá. 1951-1954.

RODRIGUEZ ROMERO, J.: (Prólogo de F. J. Belda y Pérez de Nueras). *El Banco Nacional de España. Reseña histórico-estadística de sus principales operaciones desde su reorganización por Decreto Ley de 19 de marzo de 1874*. Tipografía de Ricardo Alvarez y Pascual. Madrid, 1890.

SALAVERRIA, E.: *El cuadro de historia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1944.

SANTILLAN, R.: *Memoria histórica sobre los Bancos Nacional de San Carlos, Español de San Fernando, Isabel II, Nuevo de San Fernando y España*. 2 vols., Establecimiento tipográfico de T. Fontanet. Madrid, 1865. Reedición de 1982 en los Talleres Gráficos del Banco de España, con prólogo de Pedro Tedde de Lorca. 1 vol.

SANZ GARCIA, J. M.: *Madrid ¿capital del capital español? Contribución a la geografía urbana y a las funciones geoeconómicas de la Villa y Corte*. Instituto de Estudios Madrileños, 1975.

SILVIO LAGO: *El pastelista Maximino Peña*. «La Esfera» (3-III-1917).

SORIA, N.: *Luis Menéndez Pidal (1861-1932)*. «Pintores Asturianos», t. VI. Banco Herrero. Oviedo, 1975.

TORMO, E.: *Lucas, nuestro pequeño Goya*. «Arte Español», I (1912), págs. 150-245.

VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana del siglo XIX*. Enrique Valdivieso. Sevilla, 1981.

VARIOS: *Memoria histórica del Nuevo Palacio del Congreso de los Diputados*. Comisión del Gobierno Exterior. Madrid, 1856.

VARIOS: *Los billetes del Banco de España, 1782-1974*. Madrid, 1974.

VARIOS: *Los billetes del Banco de España, 1782-1979*. Madrid, 1979.

WOOD, Ch.: *The Dictionary of Victorian Painters*. Antique Collector's Club. Suffolk, 1981.

365

## SIGLO XX

*A History of the Hispanic Society of America*. Nueva York, 1954.

AGUILERA, E.: *Julio Moisés*. «Los Grandes Artistas Contemporáneos, núm. 4». Gil Griñón Edit. Barcelona, 1932.

AGUILERA CERNI, V.: *Panorama del Nuevo Arte Español*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1966.

AGUIRRE, J. A.: *Cuatro artistas de la Nueva Generación Española*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1969.

AGUIRRE, J. A.: *Santiago Serrano*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981.

Amat. «Maestros Actuales de la Pintura y Escultura Catalana. La Gran Enciclopedia Vasca». Barcelona, 1974.

AREAN, C.: *Genaro Lahuerta*. Ediciones Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1976.

AROZAMENA, J. M.: *Ignacio Zuloaga. El pintor. El hombre*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones. San Sebastián, 1970.

ASSO, I.: *Historia de la Economía Política de Aragón*. Zaragoza, 1789.

AYLLON, J.: *Amalia Avia*. «La Gran Enciclopedia Vasca». Bilbao, 1976.

AZCOAGA, E.: *Los retratos de Olasagasti. Ante una nueva concepción del retrato*. «Vértice», 78 (1945), págs. 48-49.

AZCOAGA, E.: *Martínez Novillo: Pintura para vivir*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1979.

AZCOAGA, E.: *Juan Manuel Caneja. Premio Nacional de Artes Plásticas*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1980.

BENET, R.: *José Mompou (Barcelona 1888)*. «Goya», núm. 12 (1956), págs. 382-387.

BENET, R. y OLIVAR, M.: *El pintor Manuel Humbert*. Edimar. Barcelona, 1960.

BENET, R.: *Sunyer*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1975.

BENITO, A.: *Vázquez Díaz. Vida y Pintura*. Dirección General de Bellas Artes, 1971.

BENSSON, G. y GAYA NUÑO, J. A.: *Hernando Viñes*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1965.

BONET, J. M.: *Exposición Obras en Marcha. Contrapunto Juvenil*. Excelentísimo Ayuntamiento de Murcia. Murcia, 1984.

BRINTON, Ch.: *Catalogue of Paintings by Ignacio Zuloaga exhibited by the Hispanic Society of America*. The Hispanic Society of America. Nueva York, 1909.

CALVO SERRALLER, F.: *Fernando Zóbel*. Fundación Juan March. Madrid, 1984.

CAMON AZNAR, J.: *El arte de Joaquín Vaquero Palacios*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1959.

CAMON AZNAR, J.: *Exposición-homenaje al pintor Julio Moisés*. Salón Cano. Madrid, 1970.

CAMPOY, A. M.: *Diccionario crítico de Arte Español Contemporáneo*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.

CAMPOY, A. M.: *Vida y obra de Genaro Lahuerta*. Vicent García Editores, S. A. Madrid, 1980.

CAPDEVILLA, C.: *Joaquín Mir*. Ed. La mà trencada. Barcelona, 1931.

CASTILLO, A. (con la colaboración de A. Cirici Pellicer): *José María Sert, su vida y su obra*. Librería Editorial Argos. Barcelona-Buenos Aires, 1947.

CASTRO ARINES, J.: *Solsona/Almela*. Galería Temps. Valencia, 1975.

Catálogo de la exposición de *Ramón Casas* en el Palacio de la Virreina. Junta de Museos. Barcelona, 1958.

Catálogo de la exposición *Eugenio Hermoso*. Círculo de Bellas Artes, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1964.

Catálogo de la exposición *Joaquín Pacheco*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1966.

Catálogo de la exposición *Testimonio 70*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1970.

Catálogo de la exposición antológica de *Joaquín Mir*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1971.

Catálogo de la exposición *Menchu Gal*. Galería Biosca. Madrid, 1971.

Catálogo de la exposición *Joaquín Vaquero Palacios*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1971.

Catálogo de la *Exposición-homenaje a José Togores. Obras de 1942 a 1968*. Sala Parés. Barcelona, 1972.

Catálogo de la exposición *Dibujos de Sorolla*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1973-74.

Catálogo de la exposición *Antonio Blardony*. Galería Avignon. Madrid, 1974.

Catálogo de la exposición *Forma y Medida*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1976.

Catálogo de la exposición retrospectiva de *Dario Villalba*. Société des Expositions du Palais des Beaux Arts. Bruselas, 1976.



- Catálogo de la exposición *En la Pintura*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1977.
- Catálogo de la exposición *Soledad Sevilla*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1978.
- Catálogo de la exposición *Marceliano Santamaría: dibujos y pequeño formato*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1979.
- Catálogo de la exposición antológica de la *Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1979.
- Catálogo de la V exposición de *Becarios de Artes Plásticas (1979-1980)*. Fundación Juan March. Madrid, 1980.
- Catálogo de la exposición *Línea, Espacio y Expresión en la Pintura Española Actual*. Palacio del Consejo Deliberante. Buenos Aires, 1980.
- Catálogo de la exposición *New Image from Spain*. Museo Guggenheim. Nueva York, 1980.
- Catálogo de la exposición *Madrid D. F.* Museo Municipal. Madrid, 1980.
- CELAYA, G.: *Juan Manuel Caneja*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1959.
- Centenario del pintor Juan José Gárate*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Zaragoza, 1971.
- COBO BARQUERA, J.: *Manuel Salces o la vocación sin mancha*. Centro coordinador de Bibliotecas. Santander, 1956.
- COGNAT, R.: *José Palmeiro*. Club Urbis. Madrid, 1972.
- COGNAT, R.: *José Palmeiro, cincuenta años de pintura*. Club Urbis. Madrid, 1979.
- CORTES, J.: *El pintor Joan Serra*. Lib. Ed. Argos. Barcelona, 1942.
- CORTES, J.: *Olga Sacharoff*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1960.
- COSTA CLAVELL, J.: *Sorolla*. Ediciones Mundilibro. Barcelona, 1975.
- CRUSET, J.: *Roca Sastre*. «La Gran Enciclopedia Vasca». Bilbao, 1974.
- CHAVARRI, R.: *Labra*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1972.
- CHAVARRI, R.: *La pintura española actual*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.
- CHAVARRI, R.: *Dibujos de Grau Santos*. «Col. Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura». Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1976.
- CHAVARRI, R.: *Emilio Grau Sala*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1976.
- CHUECA GOITIA, F.: *Francisco Lozano*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1965.
- DIEGO, G. y HIERRO, J.: *Pancho Cossío. Exposición Antológica*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1971.
- ESPINA CAPO, J.: *Cabos sueltos: belleza, libertad, fraternidad*. Discurso de Ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Imp. de Suc. de F. Peña. Madrid, 1931.
- FABREGAS i BARRI, E.: *Josep de Togores. L'obra, l'home, l'epoca (1893-1970)*. Aedos. Barcelona, 1970.
- FARALDO, R.: *Benjamín Palencia*. Galerías Layetanas. Barcelona, 1949.
- FARALDO, R.: *Benjamín Palencia*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1972.
- FISAC, M.: *José María de Labra, pintor*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1955.
- FLORES ARROYUELO, F.: *García Ochoa*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973.
- FRANCES, J.: *La Exposición Pinazo*. «La Esfera» (21-III-1925).
- FRANCES, J.: *Santiago Rusiñol y su obra*. Dalmau Carles Plá. Gerona, 1945.
- FRANCES, J.: *Marceliano Santamaría*. Purcalla. Madrid, 1945.
- GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1979.
- GALLEGO, J.: *El cuadro dentro del cuadro*. Ed. Cátedra. Madrid, 1978.
- GALLEGO, J.: *Arte Abstracto Español*. Fundación Juan March. Madrid, 1983.
- GARCIA BERLANGA, L.: *Siete notas sobre pintura y algo de Hernández Mompó*. Cuadernos de Arte del Ateneo. Madrid, 1958.
- GARCIA GUATAS, M.: *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*. Librería General. Zaragoza, 1976.
- GARCIA VIÑO, M.: *Beulas*. «Col. Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura». Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1976.
- GARIN, F. M.: *La visión de España de Sorolla*. Instituto Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial. Valencia, 1965.
- GARRUT, J. M.: *Dos siglos de pintura catalana*. Ibérico Europea de Ediciones. Barcelona, 1974.
- GASCH y otros: *Grau Sala*. «La Gran Enciclopedia Vasca». Bilbao, 1974.
- GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española en el medio siglo*. Ed. Omega. Barcelona, 1951.
- GAYA NUÑO, J. A.: *Cirilo Martínez Novillo*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1964.
- GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1970.
- GAYA NUÑO, J. A.: *Francisco Arias*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1971.
- GAYA NUÑO, J. A.: *Vida y obra de Pancho Cossío*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.
- GAYA NUÑO, J. A.: *Arte del siglo XX*. «Ars Hispaniae», vol. XXII. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1977.
- JEAN CASSOU, LIONELLO VENTURI, PAUL FIERENS y ROBERT QUIETTE: *Genaro Lahuerta*. Librairie Gallimard. París, 1933.
- GIL FILLOL, L.: *Daniel Vázquez Díaz*. Ed. Iberia. Barcelona, 1947.
- GUISASOLA, F.: *Conversaciones con Martínez Novillo*. Rayuela. Madrid, 1979.
- HERMOSO, E. (Francisco Teodoro de Nertóbriga): *Vida de Eugenio Hermoso*. Ed. Castilla. Madrid, 1955.
- HERNANDEZ, M.: *Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente*. Ed. Rayuela. Madrid, 1977.
- JIMENEZ, D. J.: *Martínez Novillo*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1972.
- JOVER, J. L.: *García Ochoa: Realismo grotesco y fiesta profana*. Ed. Rayuela. Madrid, 1976.
- La colección de los Sert del Banco de España en Barcelona*. Boletín de Información de difusión interna para el personal. Banco de España. Madrid, febrero, 1984.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Editora Internacional. San Sebastián, 1950.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Manuel Benedito*. Catálogo de la Exposición en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1958.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Texto del Catálogo de la Exposición Bernardo Siminet*. Galería Macarrón. Madrid, 1958.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Daniel Vázquez Díaz*. Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1962.
- LAFUENTE FERRARI, E. y SANCHEZ CAMARGO, M.: *Menchu Gal*. «Col. Cuadernos de Arte». Publicaciones Españolas. Madrid, 1964.
- LAIN ENTRALGO, P.: *Catálogo de la Exposición de Francisco Lozano*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1974.
- LEBRATO FUENTES, F.: *Hermoso. Primer centenario de su nacimiento (1883-1983)*. Caja de Ahorros de Badajoz. Badajoz, 1984.
- LOPEZ JIMENEZ, J.: *El pintor Eugenio Hermoso*. Diputación Provincial. Badajoz, 1965.
- LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura vasca*. Artes Gráficas Grijelmo. Bilbao, 1966.
- MANRIQUE DE LARA, J. G.: *Beulas*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976.
- MARAGALL, J. A.: *Emilio Grau Sala (1911-1975)*. Hogar del Libro. Barcelona, 1978.
- MARQUES DE LOZOYA: *Fernando Alvarez de Sotomayor*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1975.
- MARQUES DE LOZOYA: *Sotomayor*. Catálogo de la Exposición. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1975.
- MARQUINA, R.: *Joaquín Sunyer*. «Monografías de Arte». Ed. Estrella. Madrid, s. f.
- MOMPO: *Mompó, Antología de su escritura*. Rayuela. Madrid, 1978.
- MONREAL Y TEJADA, L.: *José Puigdemolas*. «La Gran Enciclopedia Vasca». Bilbao, 1976.
- MONTESINOS, R.: *Antonio Yarco*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976.
- MORENO GALVAN, J. M.: *La última Vanguardia*. Ed. Magius. Madrid, 1968.
- MORENO GALVAN, J. M.: *Menchu Gal*. «Col. Pintores y Escultores Vascos de Ayer, Hoy y Mañana. La Gran Enciclopedia Vasca». Bilbao, 1973.
- MOSQUERA GOMEZ, L.: *Elogio de Eugenio Hermoso*. Discurso del acto de recepción como académico. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1964.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, M.: *La pintura contemporánea del País Valenciano*. Ed. Prometeo. Valencia, 1977.
- NIETO ALCAIDE, V. M.: *Joaquín Pacheco*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1966.
- NIETO ALCAIDE, V. M.: *Amalia Avia*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1968.
- NIETO ALCAIDE, V. M.: *Joaquín Pacheco*. «La Gran Enciclopedia Vasca». Barcelona, 1976.
- NIEVA, F.: *Descubrimiento o renovación de un género: la pintura de situaciones humanas*. Amalia Avia. Lanpa. Madrid, 1964.
- OMBUENA, J.: *Valencia, ciudad abierta. Lozano y su tiempo*. Ed. Prometeo. Valencia, 1972.
- ORS, E. d': *Mis salones*. Aguilar. Madrid, s. f.
- ORTUÑO, P.: *Diálogos con la pintura de Fernando Zóbel*. Catálogo de la Exposición en la Galería Theo. Madrid, 1978.
- PANTORBA, B. de: *Eliseo Meifrén*. Ed. Delta. Barcelona, 1942.
- PANTORBA, B. de: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*. Ed. Mayfe. Madrid, 1953.



- PINZELL: *Meifrén*. Pel e Paloma. Barcelona, 1902.
- PLA, J.: *Rusiñol y su tiempo*. Ed. Barcia. Barcelona, 1942.
- PLA, C.: *El pintor Joaquín Mir*. Ed. Destino. Barcelona, 1944.
- PLANES, R.: *Rusiñol i el Cau Ferrat*. Portic. Barcelona, 1974.
- PLANELLES, J.: *Benjamín Palencia y nosotros*. Tip. Suc. de Luch Serra y Comp. Alicante, 1963.
- PUEENTE, J. de la: *Zarco*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1965.
- RAFOLS, J. F.: *Ramón Casas, pintor*. Ed. Omega. Barcelona, 1949.
- RAFOLS, J. F.: *Ramón Casas, dibujante*. Ed. Omega. Barcelona, 1949.
- RAFOLS, J. F.: *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, desde la época romana hasta nuestros días*. Barcelona. Ed. Millá, 1951-1954.
- RIVAS, F.: *Gerardo Delgado. La Nueva Academia*. «Exposición Cinco Pintores Sevillanos». Banco de Granada. Granada, 1979.
- RODRIGUEZ ALCAIDE, L.: *Pancho Cossío*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973.
- RODRIGUEZ CODOLA, M.: *Homenaje al pintor Eliseo Meifrén Roig (1859-1940)*. Círculo Artístico. Barcelona, 1941.
- RUBIO, R.: *Francisco Lozano*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973.
- RUSIÑOL, M.: *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*. Ed. Juventud. Barcelona, 1963.
- SANCHEZ CAMARGO, M.: *La pintura española contemporánea. La Nueva Escuela de Madrid*. Cultura Hispánica. Madrid, 1954.
- SANCHEZ CAMARGO, M.: *Gregorio del Olmo*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1965.
- SANCHEZ CAMARGO, M.: *Diez pintores madrileños*. Cultura Hispánica. Madrid, 1966.
- SANCHEZ CANTON, F. J.: *Introducción al catálogo de dibujos de Vaquero Palacios y Vaquero Turcios*. Inst. P. Sarmiento de Estudios Gallegos. Santiago de Compostela, 1954.
- SANCHEZ CANTON, F. J.: *Fernando Sotomayor*. Catálogo de la Exposición Antológica. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1961.
- SANTOS TORROELLA, J.: *Exposición homenaje al pintor Joan Serra*. Sala Parés. Barcelona, 1971.
- SEGURA, E.: *Consideraciones sobre el retrato en la pintura*. Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1965.
- SEISDEDOS, J. L.: *Albizu, óleos y dibujos*. Artes Gráficas San Juan. Tolosa, s. f.
- SEMPRONIO: *Retratos de Ramón Casas*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1972.
- SILVIO LAGO (seudónimo de J. Francés): *Enrique Martínez Cubells*. «La Esfera», 1916.
- SILVIO LAGO: *José Pinazo*. «La Esfera» (10-VI-1916).
- SIMON CABARGA, J.: *Manuel Salces Gutiérrez*. Librería Moderna. Santander, 1955.
- SOLIS, R.: *Vaquero*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973.
- VARIOS: *Darío Villalba (1980-1983)*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. 1983.
- VARIOS: *Grau Santos*. «Col. Maestros actuales de la Pintura y la Escultura Catalana. La Gran Enciclopedia Vasca». Barcelona, 1974.
- VARIOS: *G. Morcillo*. Granada, Lit. Anel, 1975.
- VARIOS: *Humbert*. «Col. Maestros actuales de la Pintura y Escultura Catalana. La Gran Enciclopedia Vasca». Barcelona, 1974.
- VARIOS: *José Amat*. Monografías de Artistas Españoles Contemporáneos. Edimar. Barcelona, 1966.
- VARIOS: *Los nuevos artistas españoles: Benjamín Palencia*. Ed. Plutarco. Madrid, 1932.
- VARIOS: *Miguel Angel Campaño. Serie La Ventana (1973-1974); pinturas, collages, objetos*. Galería Iolas-Velasco. Madrid, 1974.
- VARIOS: *Vázquez Díaz*. «Generación del 98». Galería Theo. Madrid, 1968.
- VARIOS: *Villá*. «Col. Maestros actuales de la Pintura y Escultura Catalana. La Gran Enciclopedia Vasca». Barcelona, 1974.
- VARIOS: *Los billetes del Banco de España, 1782-1974*. Madrid, 1974.
- VARIOS: *Los billetes del Banco de España, 1782-1979*. Madrid, 1979.
- VARIOS: *Veintiséis pintores, trece críticos: panorama de la joven pintura española*. La Caixa. Barcelona, 1982-Madrid, 1983.
- VARIOS: *Manuel Hernández Mompó*. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1984.
- VIDAL CORELLA, V.: *Los Benlliure y su época*. Ed. Promoteo. Valencia, 1977.
- VOLTAIRE: *Romans et Contes*. Ed. Gallimard. París, 1972.
- XURIGUERA, G.: *Miguel Villá*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1972.
- ZOBEL, F.: *Las Orillas. Variaciones sobre un río*. Madrid, 1982.



# INDICE DE LAMINAS

Lám. I	PEDRO BERRUGUETE (Taller). <i>Dos Figuras Femeninas</i>	23
Lám. II	JOSS VAN CLEVE. <i>Tríptico de la Adoración de los Reyes</i>	24
Lám. III	CORNELIS VAN CLEVE (Copia de Andrea del Sarto). <i>Virgen del Lirio</i>	25
Lám. IV	GIAN FRANCESCO BARBIERI, «EL GUERCINO» (Copia). <i>San Juan Evangelista</i>	26
Lám. V	FRANS FRANKEN II. <i>Las Bodas de Caná</i>	27
Lám. VI	VICENTE GINER. <i>Perspectiva con Pórtico y Jardín</i>	28
Lám. VII	VICENTE GINER. <i>Perspectiva con Puerto</i>	29
Lám. VIII	JUAN VAN DER HAMEN Y LEON. <i>Bodegón de Frutas y Dulces</i>	30
Lám. IX	JUAN VAN DER HAMEN Y LEON. <i>Ceres</i>	31
Lám. X	JUAN VAN DER HAMEN Y LEON. <i>Bodegón de Cocina</i>	32
Lám. XI	JUAN VAN DER HAMEN Y LEON. <i>Bodegón de Frutas y Caza</i>	33
Lám. XII	ANONIMO ITALIANO. (Siglo XVII). <i>Alegoría del Verano</i>	34
Lám. XIII	JUAN DE ARELLANO. <i>Florero</i>	35
Lám. XIV	JUAN DE ARELLANO. <i>Florero</i>	35
Lám. XV	FRANCISCO BAYEU (?). <i>Presentación de la Virgen en el Templo</i>	36
Lám. XVI	MARIANO SALVADOR MAELLA. <i>San Carlos Borromeo dando la Comunión a los Apestados de Milán</i>	37
Lám. XVII	PIERRE PATEL, «EL VIEJO» (?). <i>Paisaje con Cristo y los Fariseos</i>	38
Lám. XVIII	PIERRE PATEL, «EL VIEJO». <i>La Huida a Egipto</i>	39
Lám. XIX	LUCA GIORDANO (Taller). <i>Anunciación</i>	40
Lám. XX	JUAN DE VALDES LEAL. <i>Angel con los Instrumentos de la Flagelación de Cristo</i>	41
Lám. XXI	ANONIMO ITALIANO (Finales del siglo XVII). <i>Paisaje de Ruinas con Damas y Caballeros</i>	42
Lám. XXII	ANONIMO ITALIANO (Finales del siglo XVII). <i>Paisaje de Ruinas con Juego de Bolos</i>	43
Lám. XXIII	LUIS PARET Y ALCAZAR. <i>Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús</i>	44
Lám. XXIV	MARIANO SALVADOR MAELLA. <i>Carlos III</i>	46
Lám. XXV	MARIANO SALVADOR MAELLA (Taller). <i>Carlos III con Armadura y los Collares de las Ordenes</i>	47
Lám. XXVI	MARIANO SALVADOR MAELLA (Taller). <i>Carlos IV, Príncipe de Asturias</i>	48
Lám. XXVII	MARIANO SALVADOR MAELLA (Taller). <i>María Luisa de Parma, Princesa de Asturias</i>	49
Lám. XXVIII	PIETRO MELCHIORE FERRARI. <i>Miguel José de Torres y Morales, Marqués de Matallana</i>	50
Lám. XXIX	FRANCISCO FOLCH DE CARDONA. <i>José Moñino y Redondo, Conde de Floridablanca</i>	51
Lám. XXX	FRANCISCO FOLCH DE CARDONA. <i>Juan Piña y Ruiz</i>	52
Lám. XXXI	FRANCISCO FOLCH DE CARDONA. <i>Francisco Moñino y Redondo</i>	53
Lám. XXXII	FRANCISCO DE GOYA. <i>Carlos III</i>	54
Lám. XXXIII	FRANCISCO DE GOYA. <i>José de Toro y Zambrano</i>	55
Lám. XXXIV	FRANCISCO DE GOYA. <i>Francisco Javier de Larrumbe</i>	56
Lám. XXXV	FRANCISCO DE GOYA. <i>Miguel Fernández y Durán, Marqués de Tolosa</i>	57
Lám. XXXVI	FRANCISCO DE GOYA. <i>Vicente Isabel Osorio de Moscoso, Conde de Altamira</i>	58
Lám. XXXVII	FRANCISCO DE GOYA. <i>Francisco de Cabarrús, Conde de Cabarrús</i>	59
Lám. XXXVIII	FRANCISCO DE GOYA (Taller). <i>Carlos IV</i>	60
Lám. XXXIX	VICENTE LOPEZ PORTAÑA. <i>Fernando VII</i>	101
Lám. XL	JOSE DE MADRAZO. <i>Fernando VII</i>	102
Lám. XLI	ANTONIO MARIA ESQUIVEL. <i>Isabel II, Niña</i>	103
Lám. XLII	JOSE GUTIERREZ DE LA VEGA (?). <i>Isabel II</i>	104
Lám. XLIII	FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ. <i>Isabel II</i>	105
Lám. XLIV	BENITO SORIANO MURILLO. <i>Isabel II</i>	106
Lám. XLV	FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ. <i>Pedro Téllez Girón, XI Duque de Osuna</i>	107



Lám. XLVI	MAXIMINO PEÑA. <i>Laureano Figuerola Ballester</i>	108
Lám. XLVII	VICENTE LOPEZ PORTAÑA. <i>José María Virgil y Quiñones de León, Marqués de San Carlos y de Montevirgen</i>	109
Lám. XLVIII	CARLOS LUIS DE RIBERA. <i>Amadeo de Saboya</i>	110
Lám. XLIX	CARLOS LUIS DE RIBERA. <i>Alfonso XII</i>	111
Lám. L	ANTONIO MARIA ESQUIVEL. <i>Pedro Sáinz de Andino</i>	112
Lám. LI	MANUEL YUS Y COLAS. <i>María Cristina de Ausburgo-Lorena con Alfonso XIII</i>	113
Lám. LII	ANONIMO. <i>Juan José García Carrasco</i>	114
Lám. LIII	JOSE GUTIERREZ DE LA VEGA. <i>Ramón de Santillán</i>	123
Lám. LIV	RAFAEL D. BENJUMEA. <i>Francisco Santa Cruz</i>	124
Lám. LV	RAFAEL D. BENJUMEA. <i>Victorio Fernández Lazcoiti</i>	124
Lám. LVI	RAFAEL D. BENJUMEA. <i>Juan Bautista Trúpita</i>	125
Lám. LVII	RAFAEL D. BENJUMEA. <i>Manuel Cantero y San Vicente</i>	125
Lám. LVIII	FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ. <i>Pedro Salaverría</i>	126
Lám. LIX	MARCOS HIRALDEZ DE ACOSTA. <i>José de Elduayen</i>	127
Lám. LX	DIOSCORO TEOFILO DE LA PUEBLA. <i>Martín Belda y Mencía del Barrio, Marqués de Cabra</i>	127
Lám. LXI	DIOSCORO TEOFILO DE LA PUEBLA. <i>Antonio Romero Ortiz</i>	128
Lám. LXII	MANUEL OJEDA Y SILES. <i>Juan Francisco Camacho</i>	128
Lám. LXIII	MANUEL OJEDA Y SILES. <i>Francisco de Cárdenas</i>	129
Lám. LXIV	J. MAS. <i>Salvador Albacete</i>	129
Lám. LXV	JOSE MORENO CARBONERO. <i>Cayetano Sánchez Bustillo</i>	130
Lám. LXVI	VICENTE PALMAROLI. <i>Santos de Isasa y Valseca</i>	130
Lám. LXVII	VICENTE PALMAROLI. <i>Pío Gullón e Iglesias</i>	131
Lám. LXVIII	MANUEL OJEDA Y SILES. <i>Manuel Aguirre y Tejada O'Neal y Eulate, Conde de Tejada de Valdamera</i>	132
Lám. LXIX	MANUEL OJEDA Y SILES. <i>José García Barzanallana</i>	132
Lám. LXX	LUIS ALVAREZ CATALA. <i>Manuel de Eguilior Llaguno, Conde de Albo</i>	133
Lám. LXXI	MANUEL OJEDA Y SILES. <i>Luis María de la Torre y de la Hoz-Quintanilla y Vega, Conde de Torrealanz</i>	133
Lám. LXXII	RAFAEL HIDALGO DE CAVIEDES. <i>Antonio María Fabié</i>	134
Lám. LXXIII	GEORGE MATEW HICKS. <i>Lago de Lomond (Escocia)</i>	143
Lám. LXXIV	GEORGE MATEW HICKS. <i>Paisaje Montañoso</i>	143
Lám. LXXV	EUGENIO LUCAS VELAZQUEZ. <i>Moros en un Paisaje Montañoso</i>	144
Lám. LXXVI	EUGENIO LUCAS VELAZQUEZ. <i>Caravana en un Paisaje con Tormenta</i>	145
Lám. LXXVII	PEDRO BORRELL Y DEL CASO (?). <i>Muchachita Campesina</i>	146
Lám. LXXVIII	PEDRO BORRELL Y DEL CASO. <i>Huyendo de la Crítica</i>	147
Lám. LXXIX	MARIANO FORTUNY MARSAL. <i>Un Cardenal diciendo Misa</i>	148
Lám. LXXX	MARIANO FORTUNY MARSAL. <i>Apunte de Roca Priora</i>	149
Lám. LXXXI	MANUEL GOMEZ MORENO. <i>San José con el Niño venerado por Angeles</i>	150
Lám. LXXXII	ALEJANDRO FERRANT Y FISCHERMAN. <i>Misericordias de la Guerra en un Paisaje Nevado</i>	151
Lám. LXXXIII	JOSE VILLEGAS Y CORDERO. <i>Dos Caballeros del Siglo XVIII conversando junto a una Mesa</i>	152
Lám. LXXXIV	JOSE VILLEGAS Y CORDERO. <i>Hombre sentado leyendo una Hoja</i>	152
Lám. LXXXV	DOMINGO MUÑOZ CUESTA. <i>Escena de la Resistencia</i>	153
Lám. LXXXVI	ANONIMO ANGLOSAJON (Ultimo tercio del siglo XIX). <i>Lección de Geografía</i>	154
Lám. LXXXVII	JOSE VILLEGAS Y CORDERO. <i>Alfonso XIII</i>	187
Lám. LXXXVIII	JOSE VILLEGAS Y CORDERO. <i>Francisco Belda y Pérez de Nuevas, Marqués de Cabra</i>	188
Lám. LXXXIX	JOAQUIN SOROLLA Y BASTIDA. <i>José Echegaray</i>	189
Lám. XC	MARCELIANO SANTAMARIA. <i>José Echegaray</i>	190
Lám. XCI	IGNACIO ZULOAGA. <i>El violoncelista Juan de Azurmendi</i>	191
Lám. XCII	ASTERIO MAÑANOS. <i>Visita al Banco de España de los Reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia, el 28 de mayo de 1915</i>	192
Lám. XCIII	EUGENIO HERMOSO. <i>Niceto Alcalá Zamora, Presidente de la Segunda República Española</i>	193
Lám. XCIV	FERNANDO ALVAREZ SOTOMAYOR. <i>José Calvo Sotelo</i>	194
Lám. XCV	JOAQUIN SOROLLA Y BASTIDA. <i>Portada de la Catedral de Burgos</i>	203
Lám. XCVI	MANUEL SALCES GUTIERREZ. <i>Paisaje con Montañas</i>	204
Lám. XCVII	MANUEL SALCES GUTIERREZ. <i>Paisaje con Cerca</i>	204
Lám. XCVIII	JOAQUIN SOROLLA Y BASTIDA. <i>Voltaire contando un Cuento</i>	205
Lám. XCIX	ENRIQUE MARTINEZ CUBELLS. <i>Barca de Pescadores en la Playa</i>	206
Lám. C	ENRIQUE MARTINEZ CUBELLS. <i>Un Canal de Rotterdam</i>	207
Lám. CI	ELISEO MEIFREN ROIG. <i>Paisaje Lacustre</i>	208
Lám. CII	JOAQUIN MIR. <i>Cala Sant Vicent</i>	209
Lám. CIII	IGNACIO ZULOAGA. <i>Vista de Madrid</i>	210
Lám. CIV	RAMON CASAS Y CARBO. <i>Paisaje</i>	211
Lám. CV	SANTIAGO RUSIÑOL. <i>Paisaje de Gerona</i>	212
Lám. CVI	MANUEL BENEDITO. <i>Galapagar</i>	213



Lám. CVII	SANTIAGO RUSIÑOL. <i>La Masía</i> . . . . .	214
Lám. CVIII	JOSE MARIA SERT Y BADIA. <i>China u Oriente</i> . Composición del testero entre dos puertas del salón de baile del palacio Mdivani (Venecia) . . . . .	222
Lám. CIX	JOSE MARIA SERT Y BADIA. <i>Europa o España</i> . Composición de la pared mayor del salón de baile del palacio Mdivani (Venecia) . . . . .	223
Lám. CX	JOSE MARIA SERT Y BADIA. Pormenor de la Lám. CVIII, pág. 222 . . . . .	224
Lám. CXI	JOSE MARIA SERT Y BADIA. Pormenor de la Lám. CIX, pág. 223 . . . . .	225
Lám. CXII	JOSE MARIA SERT Y BADIA. <i>El Cáucaso o Tartaria</i> . Lienzo para la pared entre ventanas del salón de baile del palacio Mdivani (Venecia) . . . . .	226
Lám. CXIII	JOSE MARIA SERT Y BADIA. Pormenor de la Lám. CXII, pág. 226 . . . . .	227
Lám. CXIV	JOSE MARIA SERT Y BADIA. Pormenor de la Lám. CXV, pág. 229 . . . . .	228
Lám. CXV	JOSE MARIA SERT Y BADIA. Composición del testero de la chimenea del salón de baile del palacio Mdivani (Venecia). . . . .	229
Lám. CXVI	JOSE MARIA SERT Y BADIA. <i>América o Cuba</i> . Composición del segundo lienzo de pared entre ventanas del salón de baile del palacio Mdivani (Venecia) . . . . .	230
Lám. CXVII	JOSE MARIA SERT Y BADIA. Pormenor de la Lám. CXVI, pág. 230 . . . . .	231
Lám. CXVIII	JOSE MARIA SERT Y BADIA. Pormenor de la composición original de la pared con dos puertas en el salón de baile del palacio Mdivani (Venecia). Lám. CVIII, pág. 222 . . . . .	232
Lám. CXIX	SALVADOR MARTINEZ CUBELLS. <i>Juan de la Concha Castañeda</i> . . . . .	241
Lám. CXX	RICARDO VILLODAS. <i>Andrés Mellado</i> . . . . .	242
Lám. CXXI	ANTONIO DE LA TORRE. <i>Antonio García Alix</i> . . . . .	243
Lám. CXXII	FRANCISCO MAURA Y MONTANER. <i>José Sánchez Guerra</i> . . . . .	243
Lám. CXXIII	SALVADOR MARTINEZ CUBELLS. <i>Tomás Castellano y Villarroya</i> . . . . .	244
Lám. CXXIV	RICARDO DE MADRAZO. <i>Manuel Allendesalazar y Muñoz de Salazar</i> . . . . .	245
Lám. CXXV	JUAN ANTONIO BENLLIURE. <i>Trinitario Ruiz Cap Depón</i> . . . . .	246
Lám. CXXVI	JUAN ANTONIO BENLLIURE. <i>Tirso Rodríguez y Sagasta</i> . . . . .	246
Lám. CXXVII	FRANCISCO MAURA Y MONTANER. <i>Eduardo Cobián y Roffiñac</i> . . . . .	247
Lám. CXXVIII	MARIANO OLIVER AZNAR. <i>Lorenzo Domínguez Pascual</i> . . . . .	247
Lám. CXXIX	JOSE PINAZO MARTINEZ. <i>Amós Salvador y Rodríguez</i> . . . . .	248
Lám. CXXX	LUIS MENENDEZ PIDAL. <i>Eduardo Sanz Escartín</i> . . . . .	249
Lám. CXXXI	MARIANO OLIVER AZNAR. <i>José Maestre Pérez</i> . . . . .	250
Lám. CXXXII	VICENTE BORRAS ABELLA. <i>Luis A. Sedó Guichard</i> . . . . .	250
Lám. CXXXIII	LUIS MENENDEZ PIDAL. <i>Salvador Bermúdez de Castro O'Lawlor, Marqués de Lema</i> . . . . .	251
Lám. CXXXIV	JOSE LLASERA DIAZ. <i>Carlos Vergara Cailleaux</i> . . . . .	251
Lám. CXXXV	DANIEL VAZQUEZ DIAZ. <i>José Manuel Figueras Dotti</i> . . . . .	252
Lám. CXXXVI	FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR. <i>Juan Antonio Gamazo, Conde de Gamazo</i> . . . . .	253
Lám. CXXXVII	ELIAS SALAVERRIA ICHAURRANDIETA. <i>Federico Carlos Bas Vasallo</i> . . . . .	254
Lám. CXXXVIII	JULIO MOISES. <i>Julio Carabias Salcedo</i> . . . . .	255
Lám. CXXXIX	JUAN JOSE GARATE. <i>Manuel Marraco Ramón</i> . . . . .	256
Lám. CXL	LUCIO RIVAS. <i>Alfredo de Zavala y Lafora</i> . . . . .	256
Lám. CXLI	IGNACIO ZULOAGA. <i>Alejandro Fernández de Araoz</i> . . . . .	257
Lám. CXLII	JESUS OLASAGASTI. <i>Antonio Goicoechea Cosculluela</i> . . . . .	258
Lám. CXLIII	BERNARDO SIMONET. <i>Francisco de Cárdenas y de la Torre</i> . . . . .	258
Lám. CXLIV	GENARO LAHUERTA. <i>Joaquín Benjumea y Burín, Conde de Benjumea</i> . . . . .	259
Lám. CXLV	ENRIQUE SEGURA. <i>Mariano Navarro Rubio</i> . . . . .	260
Lám. CXLVI	RICARDO MACARRON. <i>Luis Coronel de Palma, Marqués de Tejada</i> . . . . .	261
Lám. CXLVII	RICARDO MACARRON. <i>José María López de Letona</i> . . . . .	261
Lám. CXLVIII	JOSE TOGORES. <i>Figura Femenina en Azul</i> . . . . .	271
Lám. CXLIX	JOAQUIN SUNYER. <i>Familia de Campo</i> . . . . .	272
Lám. CL	DANIEL VAZQUEZ DIAZ. <i>Regreso de la Pesca</i> . . . . .	273
Lám. CLI	GREGORIO DEL OLMO. <i>Bodegón con Caja de Puros</i> . . . . .	274
Lám. CLII	FRANCISCO GUTIERREZ COSSIO. <i>Naturaleza Muerta con As de Trébol</i> . . . . .	275
Lám. CLIII	JOSE BEULAS RECASENS. <i>Los Monegros</i> . . . . .	276
Lám. CLIV	DANIEL VAZQUEZ DIAZ. <i>Paisaje de Fuenterrabía</i> . . . . .	277
Lám. CLV	BENJAMIN PALENCIA. <i>Atardecer en Castilla</i> . . . . .	278
Lám. CLVI	BENJAMIN PALENCIA. <i>Paisaje</i> . . . . .	279
Lám. CLVII	JOAQUIN VAQUERO PALACIOS. <i>Nubes sobre Castilla</i> . . . . .	280
Lám. CLVIII	HERNANDO VIÑES. <i>Vista de un Puerto</i> . . . . .	281
Lám. CLIX	JUAN MANUEL DIAZ CANEJA. <i>Paisaje</i> . . . . .	282
Lám. CLX	JUAN MANUEL DIAZ CANEJA. <i>Paisaje</i> . . . . .	283
Lám. CLXI	FRANCISCO ARIAS. <i>Pueblo en la Lejanía</i> . . . . .	284
Lám. CLXII	CARMEN LAFFON. <i>Sevilla</i> . . . . .	285
Lám. CLXIII	PEDRO PRUNA. <i>Aperitivo en el Jardín</i> . . . . .	286



Lám. CLXIV	AMALIA AVIA. <i>Puerta del Retiro</i> . . . . .	287
Lám. CLXV	LUIS GARCIA OCHOA. <i>Paisaje</i> . . . . .	288
Lám. CLXVI	FRANCISCO LOZANO. <i>Tierras de Bétera (Valencia)</i> . . . . .	289
Lám. CLXVII	JOSE BLARDONY. <i>Niña ante una Mesa con Paisaje</i> . . . . .	290
Lám. CLXVIII	JOAQUIN MICHAVILA. <i>Simil</i> . . . . .	291
Lám. CLXIX	JOSE HERNANDEZ MOMPO. <i>Gente en la Playa</i> . . . . .	292
Lám. CLXX	FERNANDO ZOBEL. <i>Orilla XXXIII</i> . . . . .	293
Lám. CLXXI	SANTIAGO SERRANO. <i>Dibujo</i> . . . . .	294
Lám. CLXXII	MIGUEL ANGEL CAMPANO. <i>Collage Azul</i> . . . . .	295
Lám. CLXXIII	JOAQUIN PACHECO. <i>Composición con Mesas y Sillas en una Playa</i> . . . . .	296
Lám. CLXXIV	GERARDO DELGADO. <i>Curro Romero (Díptico)</i> . . . . .	297
Lám. CLXXV	DARIO VILLALBA. <i>Blanco I</i> . . . . .	298
Lám. CLXXVI	ALBERTO SOLSONA. <i>Sin título</i> . . . . .	299
Lám. CLXXVII	MIGUEL ANGEL CAMPANO. <i>El Naufragio (Triptico)</i> . . . . .	300
Lám. CLXXVIII	MIGUEL ANGEL CAMPANO. <i>El Naufragio (Pormenor de la parte izquierda del tríptico)</i> . . . . .	300
Lám. CLXXIX	MIGUEL ANGEL CAMPANO. <i>El Naufragio (Pormenor de la parte central del tríptico, Lám. CLXXVII, pág. 300)</i> . . . . .	301



ABRIL, Manuel: 172.  
 AGGERHOLM, Eva: 352.  
 AGÜEDA, Mercedes: 78.  
 AGUILERA, Emiliano M.: 166, 329.  
 AGUILERA CERNI, Vicente: 328.  
 AGUIRRE, Juan Antonio: 343, 349.  
 AGUIRRE Y TEJADA O'NEAL Y EULATE, Manuel: 119, 170.  
 ALBA, Duquesa de: 75.  
 ALBACETE, Salvador: 118, 168, 169.  
**ALBIZU**, Enrique: 266, 305.  
 ALCALA ZAMORA, Niceto: 181, 183, 317.  
 ALCOLEA, Carlos: 343.  
 ALCOLEA, Santiago: 77.  
 ALELLA, Marqués de: 218.  
 ALENTORN, José: 91.  
 ALFONSO XII DE BORBON: 90, 94, 95, 161, 169, 174, 176, 323, 353.  
 ALFONSO XIII DE BORBON: 91, 95, 138, 172, 176, 181, 182, 184, 305, 322, 323, 325, 332, 353.  
 ALLENDESALAZAR, Manuel: 235, 322.  
 ALLORI, Alessandro: 17, 63.  
**ALLORI**, Cristóforo: 63.  
 ALMA TADEMA, Laurens: 217.  
 ALMELA, Fernando: 346.  
**ALVAREZ CATALA**, Luis: 119, 157.  
 ALVAREZ QUINTERO, Serafin y Joaquín: 175.  
 ALVAREZ Y SOLA: 168.  
**ALVAREZ DE SOTOMAYOR**, Fernando: 181, 237, 305, 306, 308, 336.  
 ALVAREZ DE TOLEDO, María Ignacia: 72.  
 AMADEO I DE SABOYA: 90, 91, 94, 95, 172, 174.  
**AMAT**, José: 197, 198, 306.  
 ANGELES ORTIZ, Manuel: 354.  
 ANGELIS, Rita de: 72, 73, 74.  
 ANGULO IÑIGUEZ, Diego: 65, 71, 81.  
 ARAGONESES, Manuel J.: 161.  
 ARAUJO, Ceferino: 172.  
 AREAN GONZALEZ, Carlos: 319, 336.  
 ARELLANO, José de: 63.  
**ARELLANO**, Juan de: 18, 63, 64.  
**ARIAS**, Francisco: 265, 266, 306.  
 ARIAS DE COSSIO, Ana María: 164.  
 ARRIBAS FERNANDEZ, Luis: 323.  
 ARRUCHE, César de: 184, 330.  
 ARTAL, José: 175.

ARTETA, Aurelio: 266.  
 AUBERT: 217.  
 AUGUSTO, Emperador: 92.  
 AUSBURGO-LORENA, María Cristina de: 91, 95, 174, 176, 323.  
**AVIA**, Amalia: 265, 267, 307.  
 AYLLON, José: 307.  
 AZCARRAGA, General: 324, 350.  
 AZCOAGA, Enrique: 315, 324, 331, 336.  
 AZORIN (José Martínez Ruiz): 319, 352.  
 AZURMENDI, Juan de: 184.  
 BALDASANO Y LLANOS, Félix Luis: 67, 72, 73, 74, 78, 85, 90, 307.  
 BALDINUCCI, Filippo: 63.  
 BALDRIGHI, Giuseppe: 68.  
 BARMES, Jaime: 159.  
 BALZAC, Honoré de: 93.  
 BARBAZANGES: 348.  
**BARBIERI**, Gian Francesco («El Guercino»): 16, 17, 64, 85.  
**BARDASANO**, José: 266, 307.  
 BAROJA, Pío: 328, 352.  
 BAS VASALLO, Federico Carlos: 237, 338.  
 BASSANO: 82.  
 BASTIDA, Isabel: 346.  
 BATONI, Pompeo: 68.  
 BATTENBERG, Victoria Eugenia de: 322.  
 BAUDELAIRE, Charles: 316.  
**BAYEU**, Francisco: 14, 19, 65, 75, 78.  
 BELDA Y MENCIA DEL BARRIO, Martín (Marqués de Cabra): 118, 173, 353.  
**BELDA Y PEREZ DE NUERAS**, Francisco: 16, 89, 173, 181, 184, 307, 308, 310, 320, 323, 325, 353.  
 BELVEDERE, Andrea: 64.  
 BELLINI, Giovanni: 81.  
**BENEDITO**, Manuel: 198, 305, 308.  
 BENET, Rafael: 318, 329, 348.  
 BENITO, Angel: 352.  
 BENJUMEA, Joaquín: 237, 319.  
**BENJUMEA**, Rafael D.: 90, 117, 157, 158.  
 BENLLIURE, Blas: 309.  
 BENLLIURE, José: 309.  
**BENLLIURE**, Juan Antonio: 236, 308, 309, 353.  
 BENLLIURE, Mariano: 309, 336.  
 BERGSTRÖM, Ingvar: 63.

BERMUDEZ DE CASTRO, Salvador (Marqués de Lema): 236, 326.  
 BERNARD, Emile: 356.  
 BERNINI, Lorenzo: 80.  
 BEROQUI, Pedro: 81.  
**BERRUGUETE**, Pedro: 65.  
 BERUETE Y MORET, Aureliano de: 72, 73, 74, 75, 77.  
 BESSON, G.: 354.  
**BEULAS**, José: 265, 266, 309, 314.  
 BING, Salomon: 217.  
 BLANCHARD, María: 314.  
**BLARDONY**, José: 267, 310.  
 BLOOM, Hymann: 355.  
 BOLDINI, Giovanni: 217, 356.  
 BONAPARTE, José: 168.  
 BONAPARTE, Leticia: 174.  
 BONAPARTE, Napoleón: 92.  
 BONET, Juan Manuel: 312.  
 BONNAT, León: 119.  
 BONZI, Pietro Paolo: 76.  
 BORBON, Luis de (Infante): 79.  
 BORBON, María Cristina de: 90, 160, 161, 165, 167.  
 BORBON Y BORBON, Francisco de Asís: 161, 167, 168, 175.  
 BORES, Francisco: 313, 333.  
 BORGHINI, Raffaello: 67.  
 BORN: 354.  
**BORRAS ABELLA**, Vicente: 236, 310.  
 BORRAS MOMPO, Vicente: 310.  
**BORRELL Y DEL CASO**, Pedro: 138, 159, 217, 343.  
 BORRELL PLA, Julio: 159.  
 BORRELL PLA, María: 159.  
 BORRELL PLA, Ramón: 159.  
 BOTTARI, Stefano: 17, 64.  
 BOUCHER, François: 79.  
 BOUVIER: 217.  
 BRAEKELEER: 217.  
 BRAGANZA, Isabel de: 160.  
 BRANGWYN, Frank: 217, 218.  
 BRAQUE, Georges: 218.  
 BRAVO, Carlo del: 63.  
 BREITNER, Georg: 217.  
 BRIZ, Benito: 67.  
 BRONZINO, Agnolo: 63.



- BRUEGHEL, Jan: 70.  
**BUENO**, Pedro: 265, 311.  
 BUGALLAL, Conde de: 182, 323, 338.  
 BURCHARD: 67.  
 BURNE-JONES, Edward: 217.
- CABA, Antonio: 325, 328.  
 CABARGA, Juan Simón: 341.  
 CABARRUS, Francisco (Conde de Cabarrús): 15, 16, 67, 73.  
 CAFFI, Margarita: 63.  
 CALLOT, Jacques: 162.  
 CALVERT, A. F.: 74.  
 CALVO SERRALLER, Francisco: 355.  
 CALVO SOTELO, José: 181, 183, 305.  
 CAMACHO, Juan Francisco: 118.  
 CAMARON, Vicente: 73, 166.  
 CAMBO, Francisco: 310.  
 CAMILO, Francisco: 81.  
 CAMON AZNAR, José: 329, 336, 350.  
**CAMPANO**, Miguel Angel: 267, 268, 311, 312.  
 CAMPIGLI, Máximo: 318.  
 CAMPOY, Antonio Manuel: 307, 310, 319, 322, 335, 342.  
**CANO**, Alonso: 19, 66, 83.  
 CANO, Eduardo: 175.  
 CANOVA, Antonio: 168.  
 CANOVAS DEL CASTILLO, Antonio: 164, 165, 169, 172, 173, 324.  
 CANTERO Y SAN VICENTE, Manuel: 118, 157, 158, 167.  
 CAÑAS: 338.  
 CAPDEVILA, C.: 328.  
 CAPUZ, Cayetano: 346.  
 CARABIAS SALCEDO, Julio: 315.  
 CARDENAS, Francisco de: 118, 170, 237, 342, 346.  
 CARLOS II: 70, 95, 182.  
 CARLOS III: 15, 16, 19, 68, 72, 73, 74, 77, 78, 118, 172.  
 CARLOS IV: 15, 16, 19, 69, 74, 77, 78, 168.  
 CARLOS V: 81.  
 CAROLUS DURAN, Emile-Auguste: 119, 313.  
 CARREÑO DE MIRANDA, Juan: 182.  
 CARRIERE, Eugène: 356.  
 CASADO DEL ALISAL, José: 162, 323.  
 CASAL, Conde de: 67.  
 CASAS ABARCA, Agapito: 236.  
**CASAS Y CARBO**, Ramón: 197, 218, 313, 337, 338, 352.  
 CASSOLA, General: 349.  
 CASSOU, Jean: 319.  
 CASTEL RODRIGO, Marqués de: 323.  
 CASTELAR, Emilio: 90.  
 CASTELLANO Y VILLARROYA, Tomás: 235, 324.  
 CASTELLS, Josep: 343.  
 CASTIGLIONE, Baltasar de: 65.  
 CASTILLO, Antonio del: 81.  
 CASTILLO, Alberto del: 218, 327, 344, 345.  
 CASTRO ARINES, José de: 346.  
 CASTROFUERTE, Marqués de: 17.  
 CATARINEU, Dolores: 310.  
 CATURLA, María Luisa: 19, 79.  
 CAVESTANY, José: 63.
- CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín: 15, 71.  
 CEBALLOS, Colección: 76.  
 CELAYA, Gabriel: 315.  
 CEREZO, Mateo: 66.  
 CERQUOZZI, Michelangelo: 86.  
 CEZANNE, Paul: 312, 313, 327, 349.  
 CIERVA, Juan de la: 332.  
 «CIGOLI», il (Ludovico Cardi): 63.  
 CIRICI PELLICER, A.: 218, 345.  
 CLARASSO Y DAUDI, Enrique: 313, 337, 338.  
 CLAVO, Javier: 317.  
 CLEVE, Cornelis van: 16, 67.  
 CLEVE, Filippo de (Señor de Ravenstein): 66.  
 CLEVE, Joos van: 17, 66, 67.  
 COBIAN Y ROFFIÑAC, Eduardo: 236, 325.  
 COBO BARQUERA, José: 341.  
 CODAZZI, Viviano: 18, 19, 70, 71, 86.  
 COGNAT, Raimond: 333.  
 CONCHA CASTAÑEDA, Juan de la: 323, 324.  
 CONCHILLOS, Luis: 19.  
 CONDE DE CARTAGENA: 307.  
**CONTRERAS Y MUÑOZ**, José Marcelo: 97, 159.  
 CORNELIUS, Peter von: 168.  
 CORONEL DE PALMA, Luis: 237, 321, 322.  
 CORSINI, Alejandro: 67.  
 CORT, Cornelis: 81.  
 CORTE, Gabriel de la: 18, 64.  
 CORTES, J.: 338, 343.  
 CORTONA, Pietro de: 71, 79.  
 COSTA, Joaquín: 315, 347.  
 COURTOIS, Jacques («El Borgoñón»): 18, 85.  
 COVARSI, Adelardo: 317.  
 COZENS, Alexander: 167.  
 CRELLY, W.: 82.  
 CRESCENZI (Familia): 67.  
 CRESCENZI, Juan Bautista: 76.  
 CRUSET, J.: 337.  
**CRUZ Y RIOS**, Luis de la: 90, 93, 160.  
 CUBAS, Marqués de: 338.
- CHAMPAIGNE: 92.  
 CHAMPRON, Road: 355.  
 CHARPENTIER, Alexandre: 217.  
 CHAVARRI, Raúl: 316, 317, 318, 342, 355.  
 CHICHARRO, Eduardo: 305, 308.  
 CHILLIDA, Eduardo: 317.  
 CHUECA GOITIA, Fernando: 320.
- DALI, Salvador: 333.  
 DANDINI, Cesare: 85.  
 DARET, Jean: 82.  
 DARIO, Rubén: 352.  
 DATO, Eduardo: 182, 323, 326, 331, 338.  
 DAVID, Jacques Louis: 168.  
 DELACROIX, Eugène: 268, 312, 345.  
 DELAROCHE, Hippolyte: 174.  
 DELGADO, Alvaro: 333.  
**DELGADO**, Gerardo: 267, 268, 314.  
 DELGADO, Osiris: 79.  
 DENIS, Maurice: 354.  
 DESPARMET FIZT-GERALD, Xavier: 72, 73, 74.  
 DESVALLIERES, Georges: 354.
- DIAGHILEV, Serge: 218, 335, 344.  
**DIAZ CANEJA**, Juan Manuel: 265, 266, 267, 306, 314, 331.  
 DIAZ PADRON, Matías: 67, 70, 82.  
 DIAZ DE VILLANUEVA, Pedro: 83.  
 DIEGO, Gerardo: 314.  
 DIEZ CANEDO, Enrique: 327.  
 DOMINGO, Francisco: 169.  
 DOMINGUEZ, Manuel: 341.  
 DOMINGUEZ PASCUAL, Lorenzo: 183, 236, 323, 331.  
 D'ORS, Eugenio: 349, 352.  
 DOS AGUAS, Marqués de: 159.  
 DOSTOIEVSKY, Feodor: 316.  
 DU TILLOT: 68.  
 DUFY, Raoul: 316.  
 DULAC, Marie-Charles: 217.  
 DUMAS, Michel: 175.  
 DÚRAND-RUEL, Galería: 217.  
 DURLACHER, Brothers: 80.
- ECHEGARAY, José: 90, 181, 183, 341, 347.  
 EGUILIOR LLAGUNO, Manuel de: 119, 157.  
 ELDUAYEN, José de: 118, 165, 169.  
 ELIAS, F.: 327.  
 ENRIQUE VIII: 66.  
**ESPINA Y CAPO**, Juan: 138, 160, 161.  
**ESQUIVEL Y DE PICOT**, Antonio María: 89, 90, 91, 94, 96, 160, 161, 165, 168, 171, 176, 182, 308, 353.  
 ESTEVE, Agustín: 91.  
 ESTOUP (Familia): 70.  
 EYZAGUIRRE, Jaime: 72.
- FABIE, Antonio María: 164, 235.  
 FABREGAS I BARRI, E.: 349.  
 FABRI, Domenico: 64.  
 FAGUS, Félicien: 217.  
 FALLA, Manuel de: 352.  
 FARALDO, Ramón: 333.  
 FARIÑAS, Benito: 181, 184, 308, 353.  
 FELIPE IV: 92.  
 FELIPE V: 92.  
 FERNANDEZ DE ARAOZ, Alejandro: 237.  
 FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro: 75.  
 FERNANDEZ DURAN, Miguel (Marqués de Tortosa): 15, 72, 73, 74.  
 FERNANDEZ LAZCOITI, Victorio: 117, 158.  
 FERNANDO VII: 75, 77, 90, 92, 93, 96, 160, 161, 165, 166.  
 FERRANDIZ, Bernardo: 169.  
**FERRANT Y FISCHERMAN**, Alejandro: 138, 162, 338.  
 FERRANT, Angel: 162.  
 FERRANT, Luis: 162.  
 FERRARI, Oreste: 71.  
**FERRARI**, Pietro Melchiorre: 15, 68.  
 FERRO, Gregorio: 168.  
 FIERENS, Paul: 319.  
 FIGUERAS DOTTI, José Manuel: 237, 350.  
 FIGUERAS, Presidente: 90, 347.  
 FIGUEREDO, Concepción L.: 320.  
 FIGUEROLA Y BALLESTER, Laureano: 90, 97, 172.  
 FISAC, Miguel: 318.  
 FLORES ARROYUELO, F.: 316.



- FOGGIN, Giorgio T.: 67.  
**FOLCH DE CARDONA**, Francisco: 16, 19, 68, 69.  
 FORNANI SCHIANCHI, Lucía: 68.  
**FORTUNY MARSAL**, Mariano: 138, 162, 169, 172, 175, 322.  
 FRANCES, Juana: 317.  
 FRANCES, José: 338, 341.  
 FRANCISCO I: 66, 81.  
 FRANCISCO RUBIO, Juana: 307.  
 FRANCO BAHAMONDE, Francisco: 183, 321.  
 FRANKEN, Frans («el Viejo»): 17, 70.  
**FRANKEN II**, Frans: 17, 70.  
 FRANKEN III, Frans: 17, 70.  
 FRANKEN, Jerónimo: 17, 70.  
 FREEDBERG, G. J.: 67.  
 FRIEDLÄNDER, Max J.: 66, 67.  
 FURINI, Francesco: 85.  
  
 GABRIEL, Sebastián: 16.  
 GABRIELS, J.: 70.  
**GAL ORENDAIN**, Menchu: 265, 266, 315, 316.  
 GALI, Francisco: 318, 327, 334.  
 GALLEG0, Antonio: 163.  
 GALLEG0, Fernando: 65.  
 GALLEG0, Julián: 83, 312, 314, 349.  
 GALVARRIATO, Juan Antonio: 72, 74, 89, 90, 138, 307.  
 GAMAZO, Germán: 305.  
 GAMAZO Y ABARCA, Juan Antonio (Conde de Gamazo): 237, 305.  
 GANTE, Justo de: 65.  
**GARATE**, Juan José: 237, 315.  
 GARCIA ALIX, Antonio: 235, 325, 349.  
 GARCIA BARZANALLANA, José: 119, 171.  
 GARCIA BERLANGA, Luis: 318.  
 GARCIA CARRASCO, Juan José: 90, 97, 176.  
 GARCIA DEL CASTILLO, Clotilde: 346.  
 GARCIA ESCUDERO: 323.  
 GARCIA GUATAS, M.: 176, 316.  
 GARCIA DE VALDEAVELLANO, Luis: 72, 73, 74.  
**GARCIA OCHOA**, Luis: 265, 266, 316, 333.  
 GARCIA VIÑO, Manuel: 310.  
 GARIN, Felipe María: 71, 347.  
 GARRUT, J. M.: 336.  
 GASCH: 316.  
 GASSIER, Pierre: 72, 73, 74, 75.  
 GAUGUIN, Paul: 356.  
 GAUTIER, Téophile: 166.  
 GAYA NUÑO, Juan Antonio: 79, 157, 163, 306, 311, 314, 316, 324, 329, 331, 354.  
 GEROME, Jean León: 169.  
 GERVEX, Henri: 356.  
 GESTOSO PEREZ, José: 81.  
 GIAQUINTO, Corrado: 19, 65.  
 GIL, J.: 166.  
 GIL FILLOL, Luis: 352.  
**GINER**, Vicente: 19, 70, 71, 86.  
 GINES DE AGUIRRE, Andrés: 14, 15, 78.  
**GIORDANO**, Luca: 17, 71, 81.  
 GIORGIONE (Giorgio da Castelfranco): 81.  
 GISBERT, Antonio: 174.  
 GODEBSKA, María (Misía): 343.  
 GODOY, Manuel: 168.  
  
 GOICOECHEA COSCULLUELA, Antonio: 181, 237, 331.  
 GOMEZ MORENO, Manuel: 137, 166.  
**GOMEZ MORENO**, Manuel: 163.  
 GONZALEZ ALONSO, Agustín: 335.  
 GONZALEZ CONDE (Marqueses de Villamantilla de Perales): 70.  
 GONZALEZ DE LA SERNA, Ismael: 354.  
 GONZALEZ SANTOS, Manuel: 319.  
 GONZALEZ VELAZQUEZ, Antonio: 65.  
**GOYA**, Francisco de: 13, 14, 15, 16, 19, 65, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 89, 91, 92, 96, 162, 166, 168, 172, 182, 218, 322, 352, 353, 356.  
 GOUPIL: 163, 168, 169.  
 GRANER, Luis: 328.  
 GRAU MIRO: 316.  
**GRAU SALA**, Emilio: 265, 316, 317.  
**GRAU SANTOS**, Julián: 316, 317.  
 GRECIA, Sofia de: 183.  
 GRECO, EL (Domenico Theotocopuli): 352, 355, 356.  
 GREGORI, M.: 63.  
 GREINDL, E.: 82.  
 GRIMALDI, Nefta: 64.  
 GRIS, Juan: 218, 333, 352.  
 GRISERI, Andreina: 71.  
 GUDIOL RICART, José: 65, 72, 73, 74, 75, 83.  
 GUERRERO LOVILLO, J.: 161.  
 GULLON E IGESIAS, Pio: 119, 171.  
 GUIMARD, Héctor: 217.  
 GUINARD, Paul: 83.  
 GUIASOLA, Félix: 324.  
**GUTIERREZ COSSIO**, Francisco: 265, 313, 333.  
 GUTIERREZ SOLANA, José: 316, 319, 352.  
**GUTIERREZ DE LA VEGA**, José: 90, 91, 93, 117, 119, 160, 163, 164, 167, 182.  
  
 HAES, Carlos de: 137, 138, 160, 173, 197, 198, 339.  
**HAMEN Y LEON**, Juan van der: 14, 18, 75, 76.  
 HAMEN Y LEON, Lorenzo van der: 76.  
**HERMOSO**, Eugenio: 181, 183, 317.  
 HERNANDEZ, M.: 355.  
 HERNANDEZ DOCE: 317.  
**HERNANDEZ MOMPO**, José: 267, 317.  
 HERNANDEZ PERERA, Jesús: 160.  
 HEROLD: 217.  
 HERRERA, Juan de: 91.  
**HICKS**, George Matew: 137, 164.  
 HIDALGO DE CAVIEDES, Hipólito: 119, 165.  
 HIDALGO DE CAVIEDES, Rafael: 119, 164, 165.  
 HIERRO, José: 314.  
**HIRALDEZ DE ACOSTA**, Marcos: 118, 165.  
 HOBBEA, Meindert: 85.  
 HOFFMAN, Hans: 346.  
 HOLBEIN, Hans: 67.  
 HOLLAND, Lord y Lady: 72.  
**HUMBERT**, Manuel: 265, 318.  
 HUNTINGTON, Archer M.: 347.  
  
 INGRES, Jean Auguste Dominique: 167.  
 IRVING, Washington: 330.  
 ISABEL I (de Castilla): 97.  
 ISABEL II: 16, 90, 93, 94, 96, 158, 164, 166, 167, 168, 176.  
  
 ISASA Y VALSECA, Santos de: 119, 171, 172.  
 ISRAELS, Josef: 200.  
 JAMES, Francis: 316.  
 JIMENEZ, D. J.: 324.  
 JIMENEZ ARANDA, José: 176, 317.  
 JIMENEZ, Juan Ramón: 333, 352.  
 JOHNS, Jaspers: 346.  
 JORDAN, William: 77.  
 JOVELLANOS, Gaspar Melchor: 15, 75.  
 JOVER, J. L.: 316.  
 JUAN CARLOS I: 183.  
 JUNQUERA, Paulina: 66.  
  
 KHNOPFF, Fernand: 217.  
 KINKEAD, Duncan T.: 81.  
 KLIMT, Gustav: 217.  
 KOROVIN: 217.  
  
 LABARTA, Francisco: 342.  
**LABRA**, José María de: 266, 318.  
**LAFFON DE LA ESCOSURA**, Carmen: 183, 266, 319.  
 LAFOND, Paul: 72, 73, 74.  
 LAFUENTE FERRARI, Enrique: 73, 166, 167, 308, 315, 346, 352.  
 LAGO, Silvio (seudónimo de José Francés): 172, 324, 334.  
**LAHUERTA**, Genaro: 181, 237, 319.  
 LAIN ENTRALGO, Pedro: 320.  
 LAINEZ ALCALA, Rafael: 65.  
 LAMEYER, Francisco: 66, 137.  
 LANDSEER, Edwin: 177.  
 LANFRANCO, Giovanni: 82.  
 LARRAURI: 305.  
 LARRUMBE, Francisco Javier: 72.  
 LARSSON, Carl: 217.  
 LASZLO DE LOMBOS, Philip Alexius: 182, 217, 356.  
 LEBRATO FUENTES, F.: 317.  
 LEBRUN, Charles: 80, 82.  
 LEGANES, Marqués de: 75.  
 LEGER, Fernand: 315.  
 LEGRAND, F. C.: 70.  
 LEHMAN, Colección: 72.  
 LEIGHTON, Frederik: 217.  
 LENBACH, Franz von: 217.  
 LEON, General: 96.  
 LEON Y CASTILLO: 170.  
 LERROUX, Alejandro: 336.  
 LEVITAN, Isaac Ilyitch: 217.  
 LHOE, André: 354.  
 LIEBERMANN, Alexander: 217.  
 LIÑAN: 96.  
 LOGA, V. von: 72, 73, 74.  
 LOPEZ, Bernardo: 164.  
 LOPEZ BALLESTEROS, Luis: 90.  
 LOPEZ CEPERO, Colección: 80.  
 LOPEZ JIMENEZ, José: 317.  
 LOPEZ DE LETONA, José María: 238, 321, 322.  
 LOPEZ NAVIO: 75.  
**LOPEZ PORTAÑA**, Vicente: 78, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 117, 160, 164, 165, 166, 168, 182.  
 LOPEZ SAN ROMAN: 159.



LORENA, Claudio de: 17, 80.  
 LORENZALE, Claudio: 163.  
 LOZANO, Francisco: 265, 267, 320.  
 LOZOYA, Marqués de: 166, 305.  
 LUCAS VELAZQUEZ, Eugenio: 137, 166.  
 LUCAS VILLAAMIL, Eugenio: 137.  
 LUDOVISI, Alessandro (Papa Gregorio XV): 64.  
 LUIS XIII: 92.  
 LUIS XIV: 82.  
 LUIS XV: 92, 118, 199.  
 LUJAN, José: 65, 75.  
 LUNA, Juan José: 82.

LLANO GOROSTIZA, Manuel: 316, 331, 338.  
 LLASERA DIAZ, José: 236, 320, 353.  
 LLEDO, Guillermo: 267, 321.

MACARRON, Ricardo: 237, 321, 322.  
 MADRAZO, Cecilia de: 162.  
 MADRAZO, José de: 90, 91, 92, 95, 166, 168, 169, 322.  
 MADRAZO, Mariano de: 167.  
 MADRAZO, Ricardo de: 235, 322.  
 MADRAZO Y HAHN, Raimundo: 91, 95, 167, 169, 176, 322.  
 MADRAZO Y KUNTZ, Federico de: 67, 90, 91, 93, 94, 95, 117, 119, 157, 159, 160, 163, 167, 168, 169, 182, 322, 327.  
 MADRAZO Y OCHOA, Federico («Coco»): 91, 95, 167, 169, 172.  
 MAELLA, Mariano Salvador: 14, 15, 16, 17, 19, 65, 71, 77, 78.  
 MAESTRE PEREZ, José: 236, 332.  
 MAEZTU, Gustavo de: 266, 328.  
 MAHON, Denis: 64.  
 MAILLOL, Aristide: 348.  
 MALVASIA, Cesare: 64.  
 MALLARME, Stéphane: 183.  
 MANET, Edouard: 119, 183, 268, 312, 313.  
 MANRIQUE DE LARA, J. G.: 310.  
 MAÑANOS Y MARTINEZ, Asterio: 182, 322, 323.  
 MARGALL, J. A.: 316.  
 MARAÑON, Gregorio: 352.  
 MARCH, Colección: 81.  
 MARIN BAGUES, Francisco: 331.  
 MARQUET, Albert: 198.  
 MARQUINA, Rafael: 348.  
 MARRACO, Manuel: 237, 315.  
 MARTIARENA, Asensio: 331.  
 MARTIN MERY, Gilberte: 72, 74.  
 MARTINEZ CAMPOS, Arsenio: 94, 168.  
 MARTINEZ CUBELLS, Salvador: 181, 235, 323, 324.  
 MARTINEZ CUBELLS Y RUIZ, Enrique: 199, 267, 324.  
 MARTINEZ MONTAÑES, Juan: 66.  
 MARTINEZ NOVILLO, Cirilo: 265, 266, 324.  
 MARTINEZ YAGO, Francisco: 235, 323.  
 MAS, Francisco: 168.  
 MAS, J.: 168.  
 MAS Y FONDEVILLA, Arcadio: 168.  
 MATEO SAGASTA, Práxedes: 354.  
 MATEOS, Francisco: 316, 319.  
 MATEU, Colección: 66.

MATISSE, Henri: 336.  
 MAURA, Antonio: 305.  
 MAURA Y MONTANER, Francisco: 235, 325, 353.  
 MAYER, August: 72, 73, 74.  
 MDIVANI, Alexis o Alejo: 218, 219, 345.  
 MDIVANI, Roussadanna: 343.  
 MEIFREN, Eliseo: 197, 325, 326.  
 MEJIA, Nicolás: 330.  
 MELENDEZ VALDES, Juan: 75.  
 MELERO, M.: 176.  
 MELLADO, Andrés: 235, 354.  
 MENDEZ CASAL, A.: 71.  
 MENENDEZ PIDAL, Luis: 183, 236, 326, 338, 353.  
 MENENDEZ PIDAL, Ramón: 326.  
 MENGES, Anton Raphaël: 15, 16, 19, 65, 67, 68, 73, 77, 78, 85, 168.  
 MENZEL, Adolf von: 217.  
 MERCADE, Benito: 343.  
 MERCADE QUERALT, Jaume: 197, 327.  
 MERINO, Fernando: 181.  
 MERISSI DA CARAVAGGIO, Michelangelo: 17, 85, 95.  
 METSYS, Quentin: 66.  
 MIALEY Y RABADA, P.: 327.  
 MICHAVILA, Joaquín: 267, 328.  
 MIGUEL EGEE, Pilar de: 174.  
 MIGNARD, Pierre: 82.  
 MIR, Joaquín: 168, 197, 306, 328, 348.  
 MIRAFLORES, Marqueses de: 69.  
 MIRANDA, Juan de: 160.  
 MIRASOL, Condesa de: 323.  
 MISTRAL, Frederic: 347.  
 MODIGLIANI, Amadeo: 318, 352.  
 MOISES FERNANDEZ DE VILLASANTE, Julio: 181, 237, 328, 329.  
 MOLAJOLI, B.: 66.  
 MOLINEDO, Dolores: 77.  
 MOMPOU, Frédéric: 197.  
 MOMPOU, José: 197, 329.  
 MON, Alejandro: 90.  
 MONET, Claude: 198.  
 MONTAÑEZ MATILLA, María: 172.  
 MONTEFELTRO, Federico de: 65.  
 MONTERO MADRAZO, Nazario: 183, 329.  
 MONTERO RIOS: 347.  
 MONTES ITURRIOZ: 315.  
 MONTESINOS, Rafael: 355.  
 MONTPENSIER, Duques de: 158.  
 MOÑINO Y REDONDO, Francisco de: 19, 69.  
 MOÑINO Y REDONDO, José de (Conde de Florida-blanca): 14, 15, 68, 69, 73.  
 MORAGAS, Tomás: 337.  
 MORALES MARIN, José Luis: 65, 69, 166.  
 MORCILLO, Gabriel: 199, 330.  
 MOREAU-NELATON, Etienne: 217.  
 MORENO CARBONERO, José: 91, 118, 119, 169.  
 MORENO GALVAN, J. M.: 315, 328.  
 MORET, Marqués de: 76.  
 MORRIS, William: 217.  
 MOSQUERA, Luis: 184, 330.  
 MOYA, Luis: 350.  
 MOYA, Pedro de: 82.  
 MUCHA, Alfons: 217.

MULS, J.: 82.  
 MUÑOZ, Evaristo: 19.  
 MUÑOZ, Lucio: 307.  
 MUÑOZ CUESTA, Domingo: 169.  
 MUÑOZ IBAÑEZ, M.: 308.  
 MURILLO, Bartolomé Esteban: 19, 80, 81, 83, 94, 159, 163, 166.

NABUCODONOSOR: 348.  
 NAPOLES, María Antonia de: 93, 160.  
 NATTIER, Jean Marc: 92.  
 NAVARRO RUBIO, Mariano: 237, 342.  
 NEEFS, Peeter: 70.  
 NICOLAU D'OLWER, Fernando: 181, 237, 336.  
 NIETO ALCAIDE, Víctor: 307, 332.  
 NIEVA, Francisco: 307.  
 NOGUE MASSO, José: 330, 331.  
 NONELL, Isidro: 218, 328, 348.  
 NUZZI, Mario: 63, 64.

OCÓN, Emilio: 350.  
 OCHOA, General: 96.  
 OJEDA Y SILES, Manuel: 119, 170, 171.  
 OLASAGASTI, Jesús: 181, 237, 331.  
 OLBRICH, Josef Maria: 217.  
 OLIVAR, M.: 318.  
 OLIVER AZNAR, Mariano: 183, 236, 331, 332.  
 OLMO, Gregorio del: 265, 332.  
 OMBUENA, J.: 320.  
 ORELLANA, M. A.: 14, 69, 77.  
 ORLEANS Y BORBON, María de las Mercedes: 170, 174.  
 ORTEGA Y GASSET, José: 352.  
 ORTIZ DE TARANCO: 71.  
 ORTUÑO, Pancho: 355.  
 OSORIO, Manuel (Señor de Ginés): 72.  
 OSORIO DE MOSCOSO Y FERNANDEZ DE CORDOBA, Vicente Isabel (Conde de Altamira, Marqués de Astorga): 15, 16, 72, 74, 78, 322.  
 OSSORIO Y BERNARD, M.: 14, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 168, 169, 171, 173, 175, 176, 309, 316, 323, 324, 331, 354.  
 OSUNA, Duquesa de: 75.  
 OVERBECK, Johann Friedrich: 167, 168.  
 OZENFANT, Amédee: 315.

PACHECO, Francisco: 66, 83.  
 PACHECO, Joaquín: 267, 332.  
 PADRON ACOSTA, S.: 160.  
 PAEZ, Elena: 78.  
 PAGANI, Gregorio: 63.  
 PALAZUELO, Pablo: 317.  
 PALENCIA, Benjamín: 265, 266, 314, 315, 319, 333.  
 PALLUCCHINI, R.: 81.  
 PALMAROLI, Cayetano: 172.  
 PALMAROLI Y GONZALEZ, Vicente: 119, 157, 171, 172.  
 PALMEIRO, José: 333, 334.  
 PANTORBA, Bernardino de: 159, 162, 165, 167, 168, 169, 171, 173, 175, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 320, 322, 323, 324, 325, 330, 331, 335, 338, 341, 342, 346, 347, 348, 350, 354.  
 PARCERISA, Francisco Javier: 219.  
 PARDO CANALIS, Enrique: 161, 167.



- PARET Y ALCAZAR**, Luis: 15, 19, 77, 79.  
**PARMA**, Duque de: 68.  
**PARMA**, María Luisa de (Princesa de Asturias): 15, 16, 74, 77, 78.  
**PASCUAL DE LARA**, Carlos: 318.  
**PATTEL**, Pierre («El Viejo»): 17, 80.  
**PATTEL**, Pierre Antoine: 80.  
**PAVIA**, General: 90.  
**PAZO DE LA MERCED**, Marqués de: 165.  
**PEINADO**, Joaquín: 354.  
**PEÑA MUÑOZ**, Maximino: 91, 97, 172.  
**PEREDA**, Antonio de: 79.  
**PEREZ**, Bartolomé: 63.  
**PEREZ Y MORANDEIRA**, Rosa: 172.  
**PEREZ SANCHEZ**, Alfonso E.: 63, 75.  
**PEREZ VILLAAMIL**, Jenaro: 93, 137, 161, 166, 167, 219.  
**PHILASTRE**, Enrique: 166.  
**PI Y MARGALL**, Francisco: 90.  
**PICART**, Yves: 82.  
**PICASSO**, Pablo: 217, 218, 268, 312, 338, 333, 345, 352, 354.  
**PICON**, Jacinto Octavio: 167.  
**PINAZO CAMARLENCH**, Ignacio: 236.  
**PINAZO MARTINEZ**, José: 181, 236, 334.  
**PINZEL**: 325.  
**PIÑA Y RUIZ**, Juan de: 15, 16, 19, 69.  
**PIQUERAS**, José: 346.  
**PLA**, Cecilio: 313, 328, 330.  
**PLA**, Josep: 338.  
**PLANA**, A.: 327.  
**PLANELLES**, J.: 333.  
**PLANES**, R.: 338.  
**PLASENCIA**, Casto: 97, 172, 323.  
**PONTEJOS Y SANDOVAL**, María Ana de (Marquesa de Pontejos): 69.  
**POUSSIN**, Nicolas: 82, 268, 312, 313.  
**POZZO**, Cossimo del: 82.  
**POZZO DELLA CISTERNA**, María Victoria de: 174.  
**PRADILLA**, Francisco: 236, 316, 327.  
**PRIM**, General: 90, 172, 174, 347.  
**PRIM**, José María: 265, 334, 335.  
**PRUNA**, Pedro: 265, 335.  
**PUEBLA TOLIN**, Dióscoro Teófilo de la: 118, 172, 173.  
**PUENTE**, Joaquín de la: 355.  
**PUIGDENDOLAS**, José: 335.  
**PUVIS DE CHAVANNES**, Pierre: 217, 337.  
  
**RAFAEL** (Rafaelo Sanzio): 67.  
**RAFOLS**, J. F.: 313, 334, 336.  
**RAMOS ARTAL**, Manuel: 137, 173.  
**REDONDELA**, Agustín: 265, 266, 333, 336.  
**REGULO**, J.: 160.  
**REMEARS**, David: 82.  
**REMISA**, Marqués de: 96.  
**RENI**, Guido: 64.  
**REPIN**, Illá: 217.  
**REY**, Gabino: 265, 267, 336.  
**RIANCHO**, Agustín: 341.  
**RIBERA**, José de: 346, 355, 356.  
**RIBERA**, Carlos Luis de: 90, 91, 94, 174.  
  
**RIBERA**, Juan Antonio: 159, 168, 174.  
**RIGAUD**, Hyacinthe: 92.  
**RIOS**, Amador de los: 81.  
**RIOS**, Ricardo de los: 160.  
**RIQUER**, Alejandro de: 217.  
**RIPA**, Cesare: 84.  
**RIPALDA**, Duque de: 326.  
**RIVAS**, Francisco: 314.  
**RIVAS**, Lucio: 237, 336.  
**RIZI**, Francisco: 81.  
**ROCA SASTRE**, Josep: 197, 198, 337.  
**RODRIGANEZ Y SAGASTA**, Tirso: 236, 309.  
**RODRIGUEZ**, Calixto: 198.  
**RODRIGUEZ ALCALDE**, L.: 314.  
**RODRIGUEZ CODOLA**, M.: 325.  
**ROGENT**, Ramón: 336.  
**ROMANO**, Julio: 67.  
**ROMERO**, José: 175.  
**ROMERO ORTIZ**, Antonio: 118, 172.  
**ROMERO DE TORRES**, Julio: 181.  
**ROSALES**, Eduardo: 157.  
**ROSSET**, María: 315.  
**RUBENS**, Peter Paul: 17, 82, 218.  
**RUBIO**, R.: 320.  
**RUEDA**, Gerardo: 355.  
**RUIZ CAP DEPON**, Trinitario: 236, 308.  
**RUSIÑOL**, María: 338.  
**RUSIÑOL**, Santiago: 197, 218, 313, 328, 337, 352, 356.  
  
**SAAVEDRA**: 75.  
**SACHAROFF**, Olga: 199, 338.  
**SAGASTA**, Práxedes Mateo: 170, 171, 309, 334.  
**SAINZ**, Casimiro: 341.  
**SAINZ DE ANDINO**, Pedro: 89, 90, 96, 161, 353.  
**SAJONIA**, María Josefa Amalia de: 160.  
**SALAMANCA**, Marqués de: 168.  
**SALAS BOSCH**, Xavier de: 72, 73, 74, 77, 79, 137, 159, 166, 168.  
**SALAS PEREZ**, Francisco: 183.  
**SALAVERRIA**, Elías: 181, 237, 338.  
**SALAVERRIA**, Pedro: 117, 118, 167.  
**SALCES GUTIERREZ**, Manuel: 198, 339, 341.  
**SALMERON**, Nicolás: 90, 347.  
**SALVADOR Y RODRIGANEZ**, Amós: 236, 334.  
**SALZILLO**, Francisco: 69.  
**SAMBRICIO**, Valentín de: 65.  
**SAN CARLOS**, Duquesa de: 323.  
**SAN JOSE**, Francisco: 333.  
**SANCHEZ**, Alberto: 266, 333.  
**SANCHEZ BUSTILLO**, Cayetano: 91, 118, 119, 169.  
**SANCHEZ CAMARGO**, Manuel: 306, 311, 315, 322, 324, 332.  
**SANCHEZ CANTON**, Francisco Javier: 72, 73, 74, 305, 350.  
**SANCHEZ COTAN**, Juan: 76.  
**SANCHEZ GUERRA**, José: 235, 325.  
**SANCHEZ TODA**, José Luis: 91.  
**SANTA CRUZ**, Francisco: 90, 117, 158.  
**SANTAMARIA**, Marceliano: 90, 181, 183, 341, 347.  
**SANTILLAN**, Ramón de: 90, 117, 118, 119, 158, 163, 164, 167.  
**SANTOS TORROELLA**, Angeles: 317.  
  
**SANTOS TORROELLA**, J.: 343.  
**SANZ ESCARTIN**, Eduardo: 236, 326.  
**SANZ GARCIA**, José María: 67, 68, 69, 72, 74.  
**SARGENT**, John: 182, 217, 356.  
**SARTO**, Andrea del: 16, 67.  
**SCAVIZZI**, G.: 71.  
**SCHAEEL MARTINEZ**, G.: 336.  
**SCHWITTER**, Kurt: 311.  
**SEDO GUICHARD**, Luis A.: 236, 310, 332.  
**SEGANTINI**, Giovanni: 217.  
**SEGURA**, Enrique: 237, 342.  
**SEISDEDOS**, J. L.: 305.  
**SELLAERT**, Vicent: 67.  
**SEMPRONIO**: 313.  
**«SERNY»** (Ricardo Summer e Isern): 342.  
**SERRA**, Joan: 342.  
**SERRANO**, General: 90, 172, 341, 347.  
**SERRANO**, Santiago: 267, 268, 343.  
**SERT**, José María: 217, 218, 219, 265, 343, 344.  
**SEVERINI**, Gino: 354.  
**SEVILLA**, Soledad: 268, 345.  
**SHEARMAN**, J.: 67.  
**SIERRA**, Josep Ruperto de: 67.  
**SILVELA**, Francisco: 171, 350.  
**SIMON CABARGA**, Juan: 341.  
**SIMONET**, Bernardo: 237, 346.  
**SIMONET**, Enrique: 346.  
**SISQUELLA**: 343.  
**SOLER PEREZ**, Francisco: 329.  
**SOLIS**, Colección: 80.  
**SOLIS**, Juan de: 63.  
**SOLIS**, R.: 350.  
**SOLSONA**, Alberto: 267, 268, 346.  
**SORIA**, Martín S.: 71, 75, 83.  
**SORIA**, Nicolás: 327.  
**SORIANO MURILLO**, Benito: 90, 93, 168, 175.  
**SOROLLA**, Helena, Joaquín, María: 346.  
**SOROLLA Y BASTIDA**, Joaquín: 90, 181, 183, 198, 199, 217, 235, 267, 308, 309, 341, 346, 347, 348, 356.  
**SPETH HOLTERHOFF**, S.: 70.  
**STIRLING MAXWELL**, William: 76.  
**STUCK**, Franz von: 217.  
**SUECA**, Duques de: 79.  
**SUNYER**, Joaquín: 348, 351.  
  
**TALARN**, Domingo: 163.  
**TEIXIDOR**, Jordi: 267, 268, 349.  
**TEJEO**, Rafael: 166.  
**TELLAECHÉ**, Julián de: 266, 331.  
**TELLEZ GIRON**, Pedro (XI Duque de Osuna): 95, 167.  
**THAULOW**, Fritz: 217.  
**TIEPOLO**, Gian Domenico: 218.  
**TIEPOLO**, Giovanni Battista: 218.  
**«TINTORETTO»**, el (Jacoppo Robusti): 162.  
**TIZIANO**, Vecellio di Gregorio: 17, 81.  
**TOGOES**, José de: 265, 267, 349.  
**TORMO**, Elías: 72, 73, 74, 167.  
**TORNER**, Gustavo: 355.  
**TORO Y ZAMBRANO**, José de: 15, 71, 74.  
**TORRALBA SORIANO**, Federico: 72, 73, 74.



TORRE Y DE LA HOZ-QUINTANILLA Y VEGA, José María de la (Conde de Torrealaz): 119, 171.

TORRE Y LOPEZ, Antonio de la: 235, 349, 350.

TORRECILLA, Marqueses de la: 323.

TORRES CANOSA: 329.

TORRES Y MORALES, Miguel José de (Marqués de Matallana): 15, 16, 68.

TOULOUSE-LAUTREC, Henri: 313.

TRAPIER, Elizabeth du Gué: 80, 81.

TRIADO, Joan Ramón: 75, 76, 77.

TRUPITA, Juan Bautista: 90, 117, 158.

UCELAY: 333.

UNAMUNO, Miguel: 352.

URQUIJO Y URRUTIA, Juan Manuel de (Marqués de Urquijo): 183, 326.

USTARROZ, Andrés de: 183.

UTRILLO, Miguel: 337.

VALDES LEAL, Juan de: 19, 80, 81.

VALDIVIESO, Enrique: 66, 70, 80, 158.

VALLE-INCLAN, Ramón María de: 328.

VALLE DE PENDUELES, Conde de: 326.

VALVERDE, Joaquín: 310.

VAN DYCK, Antón: 82, 181.

VAN DE PERE, Antonio: 79.

VAQUERO PALACIOS, Joaquín: 265, 266, 314, 350.

VAQUERO TURCIOS: 350.

VARELA, Tomás: 16, 85.

VARGAS MACHUCA: 96.

VASARI, Giorgio: 67.

VASNIETSOV, Victor: 217.

VAZQUEZ DIAZ, Daniel: 181, 198, 236, 266, 314, 324, 331, 332, 348, 350, 351, 352.

VELAZQUEZ, Diego: 66, 74, 83, 92, 166, 167, 313, 345, 346, 352, 356.

VENTURA RODRIGUEZ, José: 75.

VENTURI, Lionello: 319.

VERGARA CAILLEAUX, Carlos: 237, 320.

VERLAINE, Paul: 316.

VERMEER, Jan: 312.

VERO, Lucio: 119.

VICENS, Joan: 313.

VICENTE, Eduardo: 352.

VICTOR MANUEL II DE SABOYA: 174.

VICTORIA DE INGLATERRA: 94, 322.

VIDAL CORELLA, Vicente: 309.

VILLA BASOLS, Miguel: 197, 198, 337, 352.

VILLADOMAT: 343.

VILLALBA, Darío: 267, 268, 352, 353.

VILLAMITJANA: 328.

VILLANUEVA, Juan de: 75.

VILLEGAS CORDERO, José: 89, 91, 138, 175, 181, 182, 236, 323, 327, 353.

VILLODAS, Ricardo: 181, 235, 354.

VINCI, Leonardo da: 67.

VIÑES, Hernando: 197, 267, 354.

VIRGIL Y QUIÑONES DE LEON, José María (Marqués de San Carlos y de Montevirgen): 90, 96, 166.

VOLLARD, Sala: 217.

VOLTAIRE, Marie Arouet: 198, 348.

VOS, Cornelis de: 82.

VOSTERMAN, Lucas: 82.

VOUET, Simon: 17, 82.

VOUILLARD, Edouard: 198.

WATTS, George Frederik: 217.

WEIL, M.: 80.

WETHEY, Harold E.: 66, 81.

WHISTLER (James Abbot Mac Neill): 217.

WIERIX, Jérôme: 79.

WILSON, Juliette: 72, 73, 74, 75.

WOOD, Christian: 164.

WOUWERMAN, Philips: 18, 85.

XURIGUERA, G.: 352.

YUS Y COLAS, Manuel: 91, 95, 176.

ZABALETA, Rafael: 352.

ZARCO, Antonio: 267, 354.

ZAVALA, Juan de: 18, 351.

ZAVALA LAFORA, Alfredo de: 237, 336, 347.

ZERVOS, Christian: 354.

ZOBEL, Fernando: 267, 354, 355.

ZORN, Anders: 217.

ZORRILLA, José: 161.

ZULOAGA, Ignacio: 181, 184, 198, 237, 352, 355, 356.

ZURBARAN, Francisco de: 18, 83, 352.







Este libro sobre la Colección de Pintura del Banco de España se acabó de imprimir el día 8 de enero de 1985, sobre papel couché mate, Printomat de 140 gramos por metro cuadrado, en los talleres de Julio Soto, en Torrejón de Ardoz, Madrid, y ha sido compuesto, bajo la dirección de Manuel Arévalo Rico, en caracteres Baskerville, supervisando el montaje de pliegos y el grabado de planchas Manuel Jesús González Villamor y controlando Manuel Pintado Rodríguez la impresión; las fotografías fueron hechas por Javier Campano, la fotomecánica es de Cromoarte, Barcelona, y la encuadernación ha sido realizada por Alfonso y Miguel Ramos. Consta la tirada de 5.000 ejemplares, de los cuales 3.000 están encuadernados en tela y los otros 2.000 en rústica.















BANCO DE ESPAÑA

COLECCION  
DE PINTURA

113190